

UB Braunschweig 84



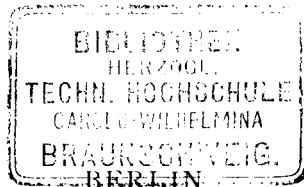
10268-924-8

DIE MALEREIEN
DES
HULDIGUNGSSAALES

IM
RATHAUSE ZU GOSLAR

VON
GUSTAV MÜLLER-GROTE
DR. PHIL.

MIT ILLUSTRATIONEN UND LICHTDRUCKTAFELN



G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1892.

Vorwort.

Der reiche Freskenschmuck des sogenannten Huldigungszimmers im Rathause zu Goslar, eines der best erhaltenen Specimina der Einrichtung und Ausstattung einer alten deutschen Ratstube, ist der Kunstgeschichte seit Langem unter dem Namen Michel Wolgemut's, des Nürnberger Meisters, bekannt. In jüngster Zeit sind jedoch zuerst von Prof. R. Vischer (Beiträge zur Kunstgeschichte) begründete Zweifel an der Urheberschaft Wolgemut's geäußert worden. Da aber die Gemälde bisher noch nicht zum Gegenstand einer speziellen Untersuchung gemacht worden waren, unternahm ich etwa vor Jahresfrist in einer der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin eingereichten und von jener genehmigten Dissertation auf Grund der wenigen vorhandenen Akten und besonders mittelst stilkritischer Analyse den Ursprung und überhaupt den geschichtlichen Zusammenhang der Malereien klarzulegen.

Inzwischen ist durch Dr. Thode's Werk „Die Nürnberger Malerschule“ von Neuem die Aufmerksamkeit auf die Goslarer Bilder gelenkt worden; auch konnte ich die Ergebnisse meiner Dissertation, besonders den Abschnitt über Sibyllendarstellungen mannigfach erweitern, so dass eine neue Auflage des Ganzen nicht unwichtig erscheint. Derselben ist eine Anzahl von Lichtdrucken beigegeben worden, die für den Leser eine, wie ich hoffe, nicht unwillkommene Erleichterung hinsichtlich der Controlle meiner Ausführungen und der Kritik der Gemälde gewähren werden. Dass einzelne der Reproduktionen nicht ganz befriedigend ausgefallen sind, liegt an

den örtlichen Verhältnissen, welche der Wiedergabe erhebliche Schwierigkeiten bereiteten.

Um zunächst den rechten Standpunkt für die Beurteilung dieser Rathausmalereien zu gewinnen, ist als Einleitung ein kurzer Überblick über die mittelalterlichen Rathäuser Deutschlands im Allgemeinen und Niedersachsens im Speziellen gegeben, bei dem namentlich ihre innere Anlage und künstlerische Ausstattung berücksichtigt worden ist.

I.

Deutsche, speziell niedersächsische Rathäuser im 14. und 15. Jahrhundert.

Im frühen Mittelalter waren die deutschen Städte von den geistlichen und weltlichen Gewalten des Reiches abhängig. Diejenigen, deren Ursprung bis in die römische Kaiserzeit zurückreicht, wie z. B. die Städte des Rhein-, Mosel- und Donauthales, befanden sich der Mehrzahl nach im Besitze der Bischöfe und Äbte, während die jüngeren Plätze, welche sich aus Ansiedelungen um Pfalzen, Gutshöfe und Burgen allmählich entwickelt hatten, theils unter der Hoheit des Königs, theils unter der des weltlichen Reichsfürstenstandes wie auch des niederen Adels standen. Dementsprechend waren die Insassen der Städte hörigen Standes, ihren Herren zu allerlei persönlichen Leistungen und Abgaben verpflichtet. Der Stadtherr übte seine Hoheitsrechte entweder selbst oder durch seine Beamte aus und musste zu diesem Zwecke in der ihm untergebenen Stadt ein Haus besitzen, welches ihm und seinen Stellvertretern zu dauerndem oder vorübergehendem Aufenthalte und zum Amtssitze diente.

An diese Amtsgebäude knüpft unseres Erachtens die Entstehung der deutschen Rathäuser an. Über ihre Beschaffenheit und ihr Aussehen ist uns nichts überliefert. Vermuthlich sind dazu die bedeutendsten Baulichkeiten der damaligen Städte verwandt worden, also die Pfalz, die bischöfliche Residenz, auch wohl der Herrenhof.

Solange die Städte im Abhängigkeitsverhältnisse sich befanden, genügten diese Privatpaläste der Herren für die Bedürfnisse der Stadt und ihrer Verwaltung. Wie weit aber schon in dieser frühen Phase städtischen Lebens eigene, von dem Gemeinwesen bestellte Organe in eigenen städtischen Häusern amtierten, kann hier nicht erörtert werden.

Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts begannen die italienischen, dann auch die deutschen Städte wirtschaftlich emporzublühen. Dem sich mehrenden Wohlstande entsprechend, fing die Bürgerschaft an, Teilnahme an dem städtischen Regiment, besonders was die Verwaltung der eigenen Interessen, des Handels- und Marktverkehres wie der Marktpolizei anlangte, zu beanspruchen und die Herrschaft der geistlichen und fürstlichen Herren allmählich abzuschütteln. Mit dem Momente, wo eigene Regierungs- und Verwaltungsorgane eingesetzt wurden, trat auch das Bedürfnis hervor, diese Behörden in zweckentsprechenden Räumlichkeiten unterzubringen. Es ist anzunehmen, dass zunächst die Privatwohnung des Bürgermeisters das jeweilige Amts- und Ratsgebäude der ganzen Stadt wurde, oder dass angesehene Patrizier oder reichere Bürger ihre Häuser miets- oder leihweise zu Sitzungs- und Geschäftslokalen hergaben. In Florenz hielten z. B. die Prioren, ehe sie einen eigenen Palazzo besaßen, ihre Sitzungen in den Palästen besonders einflussreicher Patrizierfamilien, wie der Cerchi und Tizzoni, ab.¹⁾ Dass solche Zustände der freien und unabhängigen Behandlung städtischer Angelegenheiten nicht besonders förderlich waren, leuchtet ein. Zudem nahmen Reichtum und äussere Macht der Kommunen und damit das Selbstgefühl und die Baulust der Städter zu. Und so begann man eigene Rathäuser zu bauen und diese zum Zeichen des Wohlstandes und der Bedeutung der Stadt möglichst grossartig anzulegen und im Innern wie im Äussern prächtig auszustatten.

Die ältesten Beispiele für diese Entwicklung,²⁾ zugleich diejenigen, welche am besten noch den Gang derselben erkennen lassen, begegnen uns in Italien. Ob in den Städten Oberitaliens, welche am frühesten, schon im 12. Jahrhundert, sich zu unabhängigen Gemeinwesen mit republikanischer Verfassung entwickelt hatten und bereits auf dem

1) Cfr. Frey, Loggia dei Lanzi, p. 5 ff. Grössere Ratsversammlungen pflegten zu Florenz auch in Kirchen wie in der Badia und in St. Reparata abgehalten zu werden. 1. c. p. 6.

2) Über Rathäuser im Allgemeinen und ihre Entwicklung vgl. den vortrefflichen Aufsatz von F. Bluntschli, „Stadt- und Rathäuser“ im Handbuch der Architektur. T. IV. 7. Hlbbd. Ebendort ziemlich erschöpfende Angabe der in Betracht kommenden Litteratur. Dieser Aufsatz ist die einzige zusammenfassende Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Rathäuser, welche bisher existiert. Allerdings war der Zweck der Arbeit nur in grossen Zügen den Entwicklungsgang zu schildern und einen allgemeinen Überblick zu gewähren. Eine ausführliche Monographie über den Gegenstand wäre sehr zu wünschen.

ersten Römerzuge Friedrichs I. als selbständige Macht eine politische Rolle spielten, noch alte Rathäuser oder wenigstens deren Reste (sei es in ursprünglicher Gestalt oder als Kern späterer An- und Umbauten) vorhanden sind, ist, soviel uns bekannt, bis jetzt noch nicht untersucht worden. Wohl werden derartige Gebäude in Urkunden und Chroniken erwähnt, wie z. B. zu Mailand ¹⁾, woraus wir schliessen können, dass wohl alle bedeutenderen Kommunen der Lombardei schon in jenen Zeiten eigene Stadthäuser besessen haben. Die meisten dieser Gebäude werden aber wohl theils in den heftigen Fehden der lombardischen Städte untereinander, theils in den Kriegen mit den deutschen Kaisern zerstört worden sein. Die erhaltenen Rathäuser stammen frühestens aus dem 13. Jahrhundert, so die Palazzi Pubblici (Broletti ²⁾) von Como (1215), Cremona (1245), Bergamo, Piacenza, Verona u. a. m. ³⁾

In Toskana ist eines der ältesten Stadthäuser das zu Volterra (1257) ⁴⁾, es folgen dann, soweit wir wissen, die zu Siena (seit 1288) ⁵⁾, Pistoja (seit 1295) ⁶⁾ u. a. Als Typus aller Rathäuser Toskanas und Umbriens, welche aus dieser Zeit stammen, ist der seit 1298 erbaute Palazzo della Signoria in Florenz anzusehen. ⁷⁾ Der festungsartige Charakter des von einem Turme gekrönten, mit Zinnen und Wehrgängen versehenen Gebäudes lässt erkennen, dass die Rathäuser

1) Ein Stadthaus zu Mailand wird a. 1159 gelegentlich der kaiserlichen Gesandtschaft unter Reinald von Dassel und der bei diesem Anlass ausgebrochenen Tumulte erwähnt. Cfr. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit (1880) V, p. 138.

2) Broletti heissen speziell die Kommunalpaläste zu Monza, Como, Bergamo, Brescia etc. Über die Ableitung des Wortes von *Brolium* cfr. Du Cange, Gloss. Tom. I, 755. s. v. „*brolium*“. Darnach heisst *brolium* ursprünglich *nemus, saltus*; *broletum* heisst *platea, locus publicus, qui arboribus est consitus*. Ein *broletum* von Mailand wird erwähnt bei Muratori, Scr. XII, Col. 1177. Desgleichen ein solches von Vercellae cfr. Stat. Vercel. Lib. I. p. 1 r. o. — Der Name *broletum* ist also, wie es scheint, von dem kleinen, mit Bäumen bestandenen Platz vor dem Regierungspalast auf das anstossende Gebäude übertragen worden.

3) Cfr. Osten, Bauwerke der Lombardei, mit Abbildungen, ferner Verdier et Cattois, Architecture civile et domestique au moyen-âge et à la Renaissance. Bd. 7. Paris 1852. S. 57 etc.

4) Cfr. Rahoult de Fleury, La Toscane au moyen âge II, 36.

5) Siena e il suo territorio, 1862. S. 239. Verdier et Cattois l. c. Bd. 2. S. 1.

6) Giov. Tigri, Pistoja e il suo territorio, 1853 p. 154.

7) Über die Baugeschichte des Palazzo Vecchio cfr. Frey, a. a. O. p. 5 ff.

jener Zeiten zugleich zur Verteidigung und zum Schutze der Regierung bestimmt waren.

In Deutschland wie in den Niederlanden ist aus so früher Zeit kein Ratsgebäude erhalten.¹⁾ Die Städtebewegung setzt im allgemeinen in beiden Ländern auch später an. Erst seit dem 13. Jahrhundert erlangen einzelne Plätze vermöge ihrer günstigen Lage eine höhere Bedeutung für den Handelsverkehr: So im Nordwesten Deutschlands die Städte des Rheinthals, besonders Köln und im Anschluss daran die der Niederlande, welche den ganzen Handel mit England beherrschten; in Westfalen die Königs- und Handelsstadt Dortmund, dann Soest als Zwischenstation an der grossen von Byzanz über Russland und die Ost- und Nordseeküsten nach Köln und den Niederlanden führenden Handelsstrasse; in Sachsen Braunschweig und Lüneburg, neben Bardowiek die Haupthandelsmärkte an der Elbe, ferner der Mittelpunkt der Harzindustrie, die Kaiser- und Pfalzstadt Goslar; im Süden endlich Augsburg, Nürnberg, Regensburg als Hauptcentren des Deutschland und Italien verbindenden Strassennetzes, sowie Frankfurt, Basel, Bern, Strassburg für den südwestlichen Verkehr nach Italien und Frankreich. Manche Städte erfuhren auch dadurch wesentliche Förderung, dass die Politik der Kaiser, namentlich die Friedrichs II., darauf gerichtet war, die Königsstädte

1) In dem sogen. „romanischen Hause“ am Untermarkt zu Gelnhausen, welches 1881 ziemlich wohl erhalten unter einem spätgotischen Fachwerkbau entdeckt und freigelegt wurde, glauben viele das älteste Rathaus der Stadt und überhaupt Deutschlands erkennen zu müssen. cfr. Centralblatt der Bauverwaltung 1881 S. 274, 1883 S. 153, 1885 S. 437 (Aufsatz von H. von Dehn-Rotfelser). Das Haus besteht aus Kellergeschoss und zwei flach gedeckten Obergeschossen. In die Räume des Unterbaues führen an der Hauptfassade zwei grosse überwölbte Bogeneingänge. Dem mittleren Geschoss war anscheinend, wie aus einigen Resten und der noch vorhandenen Thür hervorgeht, eine Terrasse vorgelegt, zu welcher eine Freitreppe hinaufführte. Das obere Geschoss enthält einen gewaltigen Saal. Sämtliche Bogen und Säulen von Thüren und Fenstern sind romanisch und ähneln sehr denen des Kaiserpalastes. Der ganze Bau gehört zweifellos in dieselbe Zeit wie dieser, also in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Die Anlage des Ganzen lässt, wie aus obigem hervorgeht, die Vermutung, der Bau habe als Municipalhaus gedient, wohl zu. Doch zweifeln wir, dass eine Stadt von immerhin geringerer Bedeutung wie Gelnhausen schon am Ende des 12. Jahrhunderts eigene Verwaltungsorgane und also ein eigenes Verwaltungsgebäude besessen hat. Die Erklärung des Hauses als Privatwohnung eines Fürsten oder eines Ministerialen Kaiser Friedrichs scheint uns daher den Vorzug zu verdienen.

gegenüber den Bischofsstädten zu heben, wie z. B. Frankfurt, Worms, Goslar, welche von Friedrich II. mit umfangreichen Vorrechten ausgestattet worden sind.

Die eigentliche Haupt- und Glanzperiode des deutschen Städtelebens beginnt aber erst nach dem Tode Friedrichs II. zur Zeit der Ohnmacht der kaiserlichen Gewalt. In dieser Epoche, als die Gotik in der Kunst zum herrschenden Stil wurde, entstanden in allen bedeutenderen Plätzen des Reichs Ratsgebäude.¹⁾ Von diesen gotischen Stadthäusern ist jedoch nur eine ganz geringe Anzahl auf unsere Zeit gekommen. Während nämlich in vielen Städten Italiens wie der Niederlande die ursprüngliche Gestalt der Palazzi Pubblici wesentlich noch erhalten ist, haben die meisten deutschen Kommunalgebäude gotischen Stils durch spätere An- und Umbauten einschneidende Veränderungen erlitten. Abgesehen davon, dass schon das fortgesetzte Wachstum der Städte an sich und die dementsprechend komplizierter sich gestaltende Verwaltung im Laufe der Jahre Vergrößerungen der Räumlichkeiten erforderten, wurde es seit der Mitte des 16. Jahrhunderts allgemeine Sitte, die Rathäuser von Grund aus, innerlich wie äusserlich, im Renaissancestile umzuwandeln. Dies geschah namentlich in den Teilen Deutschlands, welche in naher Berührung mit dem Auslande standen und somit der eindringenden Renaissance am leichtesten zugänglich waren. So zeigen im Süden die Rathäuser von Nürnberg, Augsburg, Ulm, Heilbronn, Rothenburg u. s. w. Anlehnung an die italienische Palastarchitektur, während der Norden, das Gebiet des Niederrheines und die Küstengegenden niederländischen Mustern folgte, speziell dem Vorbilde des Antwerpener Rathauses, wie die Stadtgebäude von Emden, Bremen, Danzig, sowie die Vorhalle des Kölner Rathauses erkennen lassen.

Dem Einflusse der Renaissance am wenigsten ausgesetzt war dagegen Mitteldeutschland, vorzüglich die sächsischen Gebiete, deren Städte zudem seit dem 16. Jahrhundert und seit dem Verfall der

1) Zu den ältesten Rathäusern Deutschlands gehört dasjenige der ehemaligen Königsstadt Dortmund, welches vor einigen Jahren abgebrochen ist. Dasselbe war angeblich im Übergangsstil erbaut, stammte also, wenn der Nachricht zu glauben ist, wohl aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Vgl. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853. Deutsche Bauzeitung 1870 S. 229. Aus derselben Epoche datiert das in seinen ältesten Teilen (dem sogen. Grafeneckartsturm) ebenfalls im Übergangsstil erbaute Stadthaus von Würzburg. cfr. Deutsche Bauzeitung, I. c., Lotz, Kunsttopographie II, 173.

Hansa in ihrer Blüte und in ihrem Wohlstande merklich zurückgingen und sehr bald ausserhalb des grossen Handelsverkehrs lagen.¹⁾ Und hier finden wir auch die meisten, in ursprünglicherer Gestalt erhaltenen Rathäuser gotischen Stiles. Speziell Niedersachsen weist eine ganze Anzahl derartiger Bauwerke auf, welche gewissermaassen eine Gruppe für sich bilden. Die hervorragendsten Beispiele derselben sind die Rathäuser zu Hildesheim, Braunschweig, Hannover, Lüneburg,²⁾ Halberstadt, Goslar und Göttingen.

Im Gegensatz zu der bürgerlichen Privatarchitektur Niedersachsens, in welcher fast durchgängig der Fachwerkbau verwendet ist, sind diese Rathäuser sämtlich massive Steinbauten. Soweit die genannten Städte in unmittelbarer Nähe des Harzes liegen, wie Goslar, Hildesheim, Braunschweig, Halberstadt, ist das Baumaterial Haustein, in den vom Gebirge entfernten, im flachen Lande gelegenen Hannover und Lüneburg³⁾ dagegen Backstein. Teils völlig freistehend, teils an andere Gebäude anstossend, fehlt den Rathäusern der abgeschlossene, burgartige Charakter, welcher den älteren italienischen Municipalbauten, speziell dem Palazzo Vecchio von Florenz, eigen ist. Die Front der Häuser, stets nach dem Markte zu gelegen, gliedert sich in zwei Geschosse, von denen das untere den besonders charakteristischen Teil der Façade bildet. Dieses wird umzogen von offenen Säulengängen, den sogenannten „Lauben“, welche dem öffentlichen Verkehr gewidmet, den friedlichen Charakter des Gebäudes betonen. Hier befanden sich Buden, Läden und Verkaufsstellen für das Volk, welches vom Lande zum Markte in die Stadt zog. Da Markt und Gericht noch vielfach im engsten Zusammenhange standen, wurden die Lauben häufig auch als Gerichtsstätten be-

1) Wie z. B. Dortmund und Soest, ehemals die mächtigsten Handelsstädte Westfalens. Schon durch den Schmalkaldischen Krieg hatten besonders Osnabrück, Minden, Hildesheim, Braunschweig, Goslar (die beiden letzteren auch durch Kriege mit Herzog Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig), Göttingen, Einbeck, Mersburg viel zu leiden.

2) Das Lüneburger Rathaus hat zwar im 16., 17., 18. Jahrhundert auch Erweiterungen und teilweise Umbauten erfahren, doch sind die älteren gotischen Teile beinahe unversehrt erhalten geblieben.

3) Nur die im östlichen Flügel des Rathauses gelegene alte Ratsküche ist aus grossen Kalkblöcken, welche aus dem an der Stadt gelegenen Kalkfelsen stammen, erbaut. Cfr. Mithoff, Kunstwerke und Altertümer im Hannoverschen V, p. 179 ff.

nutzt.¹⁾ In manchen Fällen sind sie den Gebäuden so angefügt, dass ihre Decke einen am ersten Stockwerke befindlichen Altan trägt. So in Goslar, wo nur ein kleiner Teil der Laube an der Südseite des Rathauses zu einem Balkon herausgebaut ist, welcher mit der in den Oberstock von aussen heraufführenden Treppe verbunden und mit einem hölzernen Schutzdach versehen ist. In Göttingen ist ebenfalls ein solcher Altan vorhanden, jedoch breiter und zur Hälfte frei, zur Hälfte von einem offenen Säulenbau überdeckt. Am Braunschweiger Rathause²⁾ befindet sich über der Laube im zweiten Geschosse wieder eine offene, an der ganzen Front des Gebäudes entlang laufende Galerie. Von diesen oberen Galerien und Balkonen,

1) Nach Du Cange, tom. IV, p. 138 ist *lobia*, *laubia*, *lobium* so viel als *Porticus operta, ad spatium idonea, acclibus adjuncta*, „Galerie“. Desgleichen nach Lübben (Niederdeutsches Wörterbuch p. 212) *lovene*, *love* so viel als bedeckte Halle, besonders der offene Gang am oberen Stockwerk eines Hauses, vorzüglich an öffentlichen Gebäuden, Rathäusern etc., Galerie. Grimm (D. Wörtl. VI, p. 290): *louba* so viel als Halle, unter der Gericht gehalten wird. Bedeckter Gang einer Strasse oder eines Marktes mit Verkaufsstellen, doch auch Altan, Galerie um das obere Stockwerk. — Von Laube sprachlich getrennt ist das italienische *Loggia*, welches aber den gleichen Sinn angenommen hat, cfr. Frey a. a. O. p. 93. Die *Loggien* sind in Italien sowohl an *Palazzi Pubblici*, *Palazzi della Ragione*, als auch an Adelspalästen und Privathäusern gebräuchlich; auch als selbständige Hallenbauten kommen sie vor (z. B. *Loggia de' Lanzi*), cfr. Burckhardt, Gesch. d. Renaissance in Italien. 2. Aufl. § 101 u. 102. Die Gerichtslaube des Lüneburger Rathauses ist erst im späteren Mittelalter zu einem geschlossenen Raum umgewandelt und erweitert worden. Ursprünglich bestand dieselbe, analog den Lauben der übrigen niedersächsischen Rathäuser, aus einer offenen, an das Hauptgebäude sich anschliessenden Arkadengalerie. Die Reste dieser früheren Anlage sind noch in dem durch schwere, massive Säulen abgetheilten Vorraum an der Westseite des Saales erkennbar. Nach Mithoff, Archiv für Niedersachsen Kunstgesch. III, 32, Anm., ist in der Laube des Goslarer Rathauses bis 1596 Gericht gehalten worden. Es ist demnach anzunehmen, dass sich in der Laube der Tisch des Richters befand, während das Publikum auf dem Marktplatz versammelt war. Burckhardt-Wakernagel, Gesch. u. Besch. d. Rath. zu Basel, p. 5 zufolge diente die Baseler Rathauslaube als Vorplatz der Rats- und Gerichtsstube: „in ihm nahmen, bevor das Gericht sich versammelte, dessen Amtleute die Reden und Anklagen der Rechtsuchenden entgegen. An den Pforten waren die Maasse für die erlaubte Länge von Schwert und Degen in den Stein eingelassen. Hier auch wurden Mandate, Vorladungen, Verkündigungen, Fröhnungen angeschlagen.“

2) Dohme, Gesch. d. dtsch. Baukunst, Abbildung ebenda. Handbuch d. Architectur VII. Hlbbd. p. 16. Verdier et Cattois a. a. O. Bd. I p. 136.

welche ebenfalls die Bezeichnung „Laube“ führen, fanden öffentliche Verkündigungen des Rates, Ansprachen an die Bürgerschaft u. dergl. statt, wurden die Stadtgesetze vorgelesen, Richtersprüche und Beschlüsse bekannt gemacht; auch nahm der Landesherr hier die Huldigung der Bürger in Empfang.¹⁾

Die Pfeiler der Lauben sind in der Regel sehr schwer und massig, entsprechend der Last, welche sie zu tragen haben, ihre Decken theils flach theils gewölbt. Die übrigen Teile der Fassade sind meist von einfacher Gliederung. Reicher sind nur die Fassaden des Braunschweiger und Hannoverschen Rathauses. An ersterem, welches ca. 1400 erbaut ist, befinden sich an jedem Pfeiler des oberen Laubenganges immer zwei, in der Ausführung ziemlich rohe Statuen von deutschen Kaisern und deren Gemahlinnen, deren Entstehung in die gleiche Zeit mit der Erbauung des Hauses fallen möchte. Jede der spitzbogigen Arkadenöffnungen wird durch zierliches Maasswerk ausgefüllt und von einem steilen Wimperg bekrönt. Durch die reiche Anwendung von glasierten Ziegeln macht das Rathaus von Hannover²⁾ einen sehr malerischen Eindruck. Der Bau, welchen an Ost- und Westseite ein paar mächtige Treppengiebel zieren, wurde 1439 begonnen.³⁾ Die Simslinie zwischen den beiden Geschossen enthält in dem genannten Material zahlreichen figürlichen Schmuck, welcher sich durch saubere Ausführung, zierliche Formen und leichte Anordnung ausgezeichnet.⁴⁾

1) In Göttingen wurde 1370 den Turniergästen Herzog Ottos auf der Laube des Rathauses sicheres Geleit verkündet. 1379 wurde dort ein „statutum de sartoribus“ bekannt gemacht; 1461 liess Herzog Wilhelm sich von der Stadt den Huldigungseid auf der Laube leisten, cfr. Gött. Urkb. I, 260; II, 378, 424 und Gruben, Orig. et antiq. Hanov. 320. Ähnliches wird berichtet von der Laube des Rathauses zu Hannover, cfr. Mithoff, Kunstd. u. Altert. I, 84, und der zu Braunschweig, cfr. Brschw. Urkb. 1406. In Bremen ward „de bursprake (Stadtstatuten und Polizeiverordnungen) jährlich to mitfasten von der loven gelesen“, cfr. Brem. stat. 617.

2) Oertel und Holecamp, d. alte Rathaus zu Hannover, Baugewerks-Zeitung 1880, p. 580.

3) Cfr. „Die Provinz Hannover“, herausgegeben von Johannes Meyer, Hannover 1888, p. 105.

4) Die in sehr kleinen Verhältnissen gehaltenen Darstellungen zeigen die Anbetung der Könige, eine Genreszene (das sogen. „Luderziehen“), ferner Brustbilder von Fürsten mit Spruchbändern, die Wappen der heiligen drei Könige, des Papstes, der sieben Kurfürsten des Reiches, der Herzöge von Braunschweig, der Grafen von Wernigerode und verschiedener Stände,

In ihrer inneren Gestalt, der Verteilung der Räumlichkeiten, zeigen die niedersächsischen Rathäuser, trotz aller Verschiedenheit im einzelnen, doch eine gemeinsame Anlage.

Im unteren Geschoss befinden sich gewöhnlich Geschäftsräume, wie Bureaus und sonstige Amtslokale, auch das Gefängnis und der Rathauskeller.¹⁾ Mehr nach dem Hofe zu liegt der Marstall.²⁾ Im oberen, mit dem Untergeschosse durch Treppen³⁾ verbundenen Stockwerke gelangt man zunächst in einen meist sehr geräumigen Vorsaal, welcher je nach dem Zwecke, dem er vorwiegend diente, mannigfaltig benannt ist. So heisst in Goslar dieser Raum, obwohl er nicht zu ebener Erde sich befindet, „Rathausdiel“, in Hildesheim „Wandhaus“, in Hannover „Dantzhus“. Es wurden darin allerlei öffentliche Veranstaltungen des Rates wie der Bürger, Gastmahl, Hochzeiten, Tanzbelustigungen u. s. w. abgehalten.⁴⁾ Rings um den Vorsaal schliessen sich die Sitzungsräume für den Rat, unter ihnen der grösste, die eigentliche „Ratsstube“, welche häufig, z. B. in Braunschweig, Hannover und Göttingen den Namen „Dorntze“ („Dornten“, „Dörnitz“) trägt.⁵⁾ In unmittelbarer Verbindung mit der Ratsstube

cfr. Mithoff a. a. O. I, p. 84 f. — Aus den an der Corniche befindlichen Jahreszahlen 1404 und 1455 geht hervor, dass der Schmuck im Laufe des Jahrhunderts allmählich entstanden ist, woraus sich auch manche Ungleichheiten in der Ausführung erklären. — Über die dargestellten Wappen cfr. Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen, Jahrg. 1852 p. 411 ff.

1) In Göttingen durfte Wein und Einbecksches Bier nur vom Rate verschenkt werden, cfr. Mithoff a. a. O. II, p. 86. Auch der Braunschweiger Rat besass das Monopol des Einbeckschen Bieres, cfr. Die Provinz Hannover, p. 533. In Göttingen diente die Ratsküche („Koken“) auch als Versammlungsort der Gildenmeister, unter Umständen auch des Rates selbst, cfr. Mithoff II, 85.

2) Die Goslarer Kämmereregister enthalten eine besondere Rubrik für Ausgaben, welche Pferde und Stallungen des Rates erforderten.

3) Dieselben liegen gewöhnlich im Innern, ausser in Goslar und Göttingen, wo die Haupttreppen von aussen in das obere Stockwerk hinaufführen.

4) Auch der grosse, noch aus gotischer Zeit stammende Ratssaal des Nürnberger Rathauses diente für derartige Zwecke, cfr. Thausing, Leben Dürers, 2. Aufl. II, p. 163, desgleichen derjenige des Leipziger Munizipalgebäudes, cfr. Handbuch der Architektur. VII, p. 27. In Hameln gab es ein eigenes städtisches Gebäude, welches für Festlichkeiten bestimmt war, das sogen. Hochzeitshaus.

5) Dorntze, durnitze (slavisch: gornitza) ist s. v. a. Speisesaal, Gaststube, cfr. Schmeller (Niederd. Wörterb. I. 398). Ebenso Grimm (D. Wörtl.): durnitz, dörnitz, durnutz, dornz, dortze s. v. a. Stube, geheiztes Gemach.

steht die Kappelle, welche des beschränkten Raumes halber gewöhnlich nur geringen Umfang und zwar meist die Form einer Apsis hat. Ihren Ursprung dürften diese Rathaukappellen wahrscheinlich auf die gleichen, allerdings meist geräumigeren Anlagen in mittelalterlichen Schlössern und Burgen zurückführen. Wir finden sie sowohl in deutschen als in italienischen Kommunalbauten während der gotischen Periode, auch als der burgartige Charakter dieser Gebäude längst gewichen war.¹⁾ Erst die Renaissancearchitektur verzichtet auf diese kleinen Kappellenanlagen. In Niedersachsen sind in den Rathäusern zu Goslar, Hildesheim, Duderstadt, Hannover solche Kappellen noch erhalten, während diejenige des Lüneburger Rathauses verschwunden ist.²⁾

Dies die wesentlichsten Züge der inneren Anlage. Während aber das Äussere der Rathäuser meist einfach und schmucklos ist, sind ihre Innenräume, vorzüglich die Hauptgemächer, auf die reichste Weise dekoriert. In den grossen Ratssälen pflegte man besonders die Malerei zum Schmucke der Wände zu verwenden. Auf diese Rathausbilder wollen wir im folgenden etwas näher eingehen.

Die malerische Ausschmückung von Rathaussälen ist eine ebenso alte³⁾, als weitverbreitete Sitte. Wie es scheint, bieten die mittelalterlichen Burgen auch dafür die Vorbilder. Bekanntlich liessen schon im frühen Mittelalter Fürsten und Adel die Räumlichkeiten ihrer Pfalzen und Burgen, besonders die grossen Empfangs- und Festsäle mit ausgedehnten Wandmalereien versehen.⁴⁾ In den Rat-

1) In Italien haben z. B. die Rathäuser zu Florenz, Perugia, Siena, in Deutschland das Rathaus zu Nürnberg Kappellenanlagen.

2) Cfr. J. W. Albers, Beschreibung der Merkwürdigkeiten des Rathauses zu Lüneburg, p. 2. -- In dem 1540 durch Brand vernichteten Rathaus zu Eimbeck wurde 1483 eine Kapelle eingerichtet, cfr. Mithoff a. a. O. II, p. 48f.

3) In Deutschland führte schon Meister Wilhelm von Köln Wandmalereien im oberen Stockwerk des Kölner Rathauses aus. Dieselben sind jetzt fast ganz zerstört und die geringen Reste, welche im Kölner Museum aufbewahrt werden, lassen das Thema der Gemälde nicht mehr erkennen. Erhalten sind stark beschädigte Gestalten von Propheten oder Philosophen. Einer derselben trägt ein Spruchband, cfr. Schnaase, Gesch. d. bild. K. VI, p. 393.

4) Wie wir aus der Beschreibung der Kaiserpfalz zu Ingelheim von Ermoldus Nigellus vernehmen, pflegten schon die Karolinger ihre Schlösser mit Malereien vorwiegend profanen Inhalts, vermutlich im Stile derjenigen der byzantinischen Kaiser zu Konstantinopel, auszustatten. Die bedeutendsten der erhaltenen Burgmalereien sind wohl die Fresken des Schlosses Runkelstein in Tirol.

häusern waren es ebenfalls die Hauptgemächer, die Sitzungssäle des Rates, die Gerichtszimmer oder Schöffenkammern, für welche eine künstlerische Ausstattung verlangt wurde. Dabei traten je nach der Entwicklung der Malerei in den einzelnen Ländern und je nach dem Charakter ihrer Bewohner grössere Verschiedenheiten zu Tage.

In Italien fanden fast ausschliesslich ausgedehnte Fresken, in den Niederlanden nur Tafelbilder Verwendung. Deutschland steht in dieser Beziehung in der Mitte: Neben Tafelgemälden begegnen wir auch Malereien grösseren Umfangs, bei denen mehr eine einheitliche Gesamtwirkung der Dekoration beabsichtigt ist. Diese Gemälde sind theils direkt auf der Wand, theils auf Leinwand oder Holzgetäfel ausgeführt.

Was die Darstellungen der Rathausbilder anlangt, so sind sie vorwiegend profaner Natur. Zwar fehlen nicht Malereien religiösen Inhalts. Besonders häufig begegnen wir ihnen in italienischen Rathspalästen¹⁾, und auch in deutschen kommen sie vor.²⁾ Doch tritt im allgemeinen in dieser Kunst das kirchliche Element zurück. Gemeinsam allen Rathausbildern ist ferner, dass, ähnlich wie die Wandmalereien in Schlössern und Burgen, die dargestellten Gegenstände auf den Besitzer und die Bedeutung des Hauses, sowie auf den Zweck des einzelnen Raumes Bezug nehmen. Es geschieht dies, entsprechend dem Geschmacke des Mittelalters, seiner Freude an allegorisch-symbolischer Darstellung abstrakter Begriffe zumeist in allegorisierender oder symbolisierender Weise. So hat z. B. Ambr. Lorenzetti in den Fresken des Sieneser Kommunalpalastes die Pflichten der Stadtoberkeit, die Vorteile des guten, die Schattenseiten des bösen Regiments in Allegorien versinnbildlicht. Nicht minder finden sich aber auch historische Szenen ohne allegorische Nebenbedeutung. Ereignisse aus der Land- oder Stadtgeschichte werden mit Vorliebe dargestellt³⁾; ferner Bildnisse von Landes-

1) Besonders beliebt waren die sogen. Majestäten, wie in den Stadthäusern von Siena und San Gimignano.

2) Im Frankfurter Römer z. B. malte Hans Fyoll ein Kruzifix, cfr. Fr. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., p. 23. — Dürers „vier Apostel“, welche, ehe sie nach München kamen, in der Losungsstube des Nürnberger Rathauses aufgehängt waren, sind, da sie nicht speziell für ein Gemach desselben bestimmt waren, wohl überhaupt nicht zur Klasse der Rathausbilder rechnen.

3) So in Siena die Fresken Spinello Arcetinos, Szenen aus dem Leben Papst Alexanders III. (welcher aus Siena gebürtig war) und Friedrich Barba-

fürsten¹⁾ oder solche berühmter oder verdienstvoller Bürger.²⁾ Dazu traten mit dem wachsenden Interesse an der Antike Darstellungen von Szenen aus der Mythologie und der Geschichte des Altertumes³⁾, jedoch stets mit Rücksicht auf den Zweck des Raumes, in welchem sich die Gemälde befinden⁴⁾. Während es aber in Italien Sitte war, alle bedeutenderen Räumlichkeiten ohne Unterschied mit bildnerischem Schmuck zu versehen⁵⁾, wurde dieser in den Niederlanden nur auf eine bestimmte Art von Gemächern beschränkt. Lediglich die Gerichtssäle, die sogen. Schöffenkammern, pflegten in flandrischen Rathäusern von Künstlerhand geziert zu werden. Zur Darstellung wählte man meistens Beispiele strenger und unparteiischer Gerechtigkeits-

rossas. Auch die Stoffe, welche Lionardo und Michelangelo in dem grossen Saale des Palazzo Vecchio zu malen hatten, waren der engeren Stadtgeschichte von Florenz entlehnt.

1) Die Ratsstube des Frankfurter Römers enthielt schon im 15. Jahrhundert eine Reihe von Kaisergestalten, von Karl dem Grossen anfangend. Cfr. Passavant, Kaisersaal und Kaiserbilder, Oberpostamtszeitung 1839, Nr. 78. — Den Triumphwagen Kaiser Maximilians, welcher nach Dürers grossem Holzschnittwerk auf die Wand des grossen Ratssaales zu Nürnberg von seinen Schülern ausgeführt wurde, dürfen wir ebenfalls hierhin rechnen. Cfr. Thausing, Leben Dürers II, 168. 2. Aufl.

2) So in Siena: das Reiterporträt des Feldherrn Guidoriccio Fogliani de' Ricci von Simone di Martino.

3) Römische Staatsmänner (von Dom. Ghirlandajo) in der Sala dell' Orologio des Palazzo Vecchio; die Verleumdung des Apelles (nach Dürers Entwürfen) im Nürnberger Ratssaal, eine Allegorie auf die Gerechtigkeitspflege.

4) Unter Bezugnahme auf die gerichtliche Bestimmung einiger Rathausssäle finden sich auch religiöse Darstellungen: so besonders Schilderungen des jüngsten Gerichtes mit Anspielung auf den Weltenrichter Christus und die himmlische Gerechtigkeit. Derartiges zeigt z. B. ein bemaltes Steinrelief im Rotenburger Rathaus. Dieselbe Szene schilderte ein nicht erhaltenes Gemälde von Hans Dyg im Basler Rathaus (cfr. Burckhardt-Wakernagel a. a. O. p. 41), ferner ein ebenfalls zu Grunde gegangenes Gemälde des Dicrik Bouts im Löwener Stadthause (cfr. Schnaase a. a. O. VIII, p. 225).

5) Den ausgedehntesten Freskenschmuck finden wir im Sieneser Kommunalgebäude. Mit Fresken versehen sind dort: die Sala di Gran Consiglio (Majestät, Reiterporträt, Sieg bei Torrita, Einnahme von Poggibonsi etc.), die kleinere Sala della Pace (Lorenzettis Allegorien), die Kapelle neben der ersteren (Fresken von Taddeo di Bartolo), ferner die daran stossenden Nebenräume, die Sala del Consistorio (Fresken von D. Beccafumi), di Balia (Fresken von Spinello), die Stanza del Gonfaloniere (Tafelbilder von Soddoma). Von dem grossen Bilderschmucke, welchen der Florentiner Rathspalast erhalten sollte, ist bekanntlich nur wenig ausgeführt worden. Cfr. die nähere Beschreibung bei Gotti, Palazzo Vecchio. Florenz 1889.

liebe, welche theils lokalen Legenden, Sagen und Erzählungen, theils der antiken Geschichte, soweit dieselbe im Gesichtskreise der Zeit lag, entlehnt wurden. Dabei bemühten sich die Ratsbehörden der einzelnen Städte stets neue noch nicht bekannte Szenen und Exempel vorzuführen und zogen zur Angabe solcher mitunter sogar gelehrte Männer zu Rate.¹⁾ Die ersten Bilder dieser Art, die nicht mehr erhaltenen Tafeln Rogiers van der Weyden im Brüsseler Stadthause²⁾, wurden in dieser Beziehung für die Folgezeit vorbildlich. In Deutschland, wo niederländischer und italienischer Einfluss sich vielfach begegneten, waren Malereien für alle Repräsentationszimmer und aus allen Stoffgebieten üblich. Diese wurden häufig sogar noch zu Genredarstellungen erweitert. So befindet sich im Stadthaus zu Graz eine Gerichtssitzung, das Porträtbild der städtischen Behörde, welche einer Eidesleistung beiwohnt³⁾, ferner im Nürnberger Ratssaal neben dem Triumphwagen Kaiser Maximilians und der Verleumdung des Apelles der sogen. Pfeiferstuhl⁴⁾, eine Illustration zu dem alten Vorrechte der Geschlechter, Festlichkeiten in dem Versammlungssaal des Rates abzuhalten. Die grossen, jetzt zerstörten Wandgemälde, welche Holbein für den Baseler Ratssaal schuf⁵⁾, schlossen sich stofflich den niederländischen Gerichtsbildern an; doch war bei ihnen gegenüber der moralisierenden Bedeutung mehr das historische Moment betont.

Die Gemälde in den niedersächsischen Rathäusern zeigen die gleiche Mannigfaltigkeit der Darstellungskreise, wie diejenigen im übrigen Deutschland. Das beste Beispiel in dieser Beziehung ist

1) Den Bürgern von Löwen gab der Professor der Theologie Wilhelm Haecht das Thema für ihre Rathausbilder an. Cfr. van Even, Thierry Bouts, 1861 p. 21 f.

2) Cfr. G. Kinkel, Die Brüsseler Rathausbilder des Rogier van der Weyden und deren Kopien in den burgundischen Teppichen zu Bern. Zürich 1867. Die Gemälde des Dierik Bonts für das Löwener Rathaus und die des Gherard David für die Schöffenkammer in Brügge schliessen sich den Tafeln Rogiers in Form und Inhalt an.

3) Das Bild stammt von einem unbekannten Meister und ist mit der Jahreszahl 1478 bezeichnet. Cfr. Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei, p. 303.

4) Auch diesem Gemälde liegen, wie den übrigen Bildern des Ratssaales, Entwürfe Dürers zu Grunde. Cfr. Thausing, Leben Dürers, 2. Aufl. II, p. 166. Vgl. auch A. Dürers Wandgemälde im grösseren Rathaussaale zu Nürnberg, radiert von Walther, mit Text von Lochner, Nürnberg 1869.

5) Cfr. A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. p. 151—160, 359—362.

in dem ausgedehnten Bilderschmuck des Lüneburger Rathauses¹⁾ erhalten, welcher zu den Goslarer Werken eine gewisse Analogie gewährt und deshalb hier näher beschrieben werden soll.

Zwei grosse Säle, die Gerichtslaube im unteren Stockwerke und der Fürstensaal in der oberen Etage, sind mit Malereien versehen. Der älteste Teil des Gebäudes ist die Gerichtslaube, anscheinend dem Anfange des 14. Jahrhunderts angehörig: ein gewaltiger mit hölzernem Tonnengewölbe überdeckter Raum mit drei Fenstern an der südlichen und vier Fenstern an der östlichen Wand. Am westlichen Ende teilen mächtige Rundsäulen ein schmales Stück davon zu einer Art Vorhalle ab. Die drei Fenster der Südwand enthalten prächtige Glasmalereien, welche den Trachten der dargestellten Figuren, sowie ihrer befangenen Haltung zufolge anscheinend um 1400—1450 gearbeitet sind. Dargestellt sind die sog. neun starken Helden, Figuren, welche wir in Niedersachsen häufig zum Schmucke der Façaden verwendet finden: David, Josua, Judas Maccabäus, Hektor, Alexander, Julius Cäsar, König Artus, König Karl und Gottfried von Bouillon. Die Malereien des Saales haben sämtlich gerichtliche Beziehung. Sie stammen teils aus dem 15. Jahrhundert, teils aus späterer Zeit. 1529²⁾ hat eine Renovation derselben stattgefunden, wobei nicht nur die alten Gemälde übermalt, sondern auch neue hinzugefügt zu sein scheinen. Nach dem Stil der Malereien zu urteilen, hat wahrscheinlich ein Schüler Burckmairs die Restaurationsarbeiten ausgeführt, doch so, dass bei einzelnen Bildern der ursprüngliche gotische Charakter noch sichtbar ist. Dies gilt z. B. von dem grossen Temperabilde in dem Felde über den Bögen der Vorhalle, das ungefähr 1450 entstanden sein mag: Christus auf dem Regenbogen als Weltenrichter, rechts von ihm Johannes, hinter ihm eine teufelartige Gestalt, links Maria und neben ihr ein Mann in Pilgerkleidung (Jacobus Major?). Überall sind Spruchbänder und Inschriften gerichtlichen Sinnes angebracht. Darunter befindet sich in einer kleinen Nische eine vergoldete Holzfigur der Justitia.³⁾ Die

1) Über das Rathaus zu Lüneburg vgl. J. W. Albers, Beschreibung der Merkwürdigkeiten des Rathauses zu Lüneburg. Lüneburg 1843. Abbildungen bei Ortwein, Dtsch. Renaissance, Bd. IV. Abt. 40. Bl. 5—6, 23—30.

2) Die Jahreszahl befindet sich an einem Gemälde der Westwand.

3) Dieselbe hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Die Angabe von Albers (a. a. O. p. 9), das Bild stelle die Mutter Gottes dar, beruht auf einem Irrtum.

Malereien an den holzverkleideten Wänden, ebenfalls in der Manier Burckmairs, zeigen in Rahmen von Arabesken und Rankenwerk eine Menge weiblicher und männlicher Gestalten, sämtlich mit juristischen Sinnsprüchen, darunter auch an der Westwand einen Ritter zu Ross in voller Turnierrüstung. Ob der Dargestellte Kaiser Maximilian sei, wie in Lüneburg gewöhnlich angenommen wird, lässt sich, zumal bei dem Zustande des Bildes, nicht entscheiden. Die Dekorationen an der Decke des Gemaches gehören wohl auch in der Erfindung dem Burckmair'schen Schüler an. An den Seiten des Gewölbes sind hier, umrahmt von Nischen im Renaissancestil, zahlreiche allegorische Gestalten in reicher Kleidung und landschaftlicher Umgebung, darüber in den Halbrunds, welche die Nischen bekrönen, die sieben Todsünden dargestellt. In der Mitte befinden sich vier runde Medaillons mit den Phantasiebildern fürstlicher Persönlichkeiten und den Wappen der Stadt und des Herzogs von Lüneburg.¹⁾

Der Fürstensaal im oberen Stockwerk, welcher früher wohl nur zu Repräsentationszwecken benutzt worden ist, erscheint in demselben Maasse, wie die Laube mit Gerichtsbildern, mit Darstellungen historischen Inhaltes geschmückt. Die auf Leinwand ausgeführten Malereien nehmen den oberen Teil der Wände ein und scheinen ca. 1500 begonnen,²⁾ in der Folgezeit jedoch bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts weiter fortgeführt worden zu sein.³⁾ Dargestellt sind die deutschen Kaiser nebst ihren Gemahlinnen von Kaiser Heinrich I. bis auf Otto IV., dann die Herzöge von Braunschweig-Lüneburg ebenfalls mit ihren Gattinnen von Herzog Otto bis Herzog Ernst († 1611). Die älteren Kaiser und Herzöge sind Idealfiguren, und auch bei den Fürsten jüngerer Zeit scheint der Künstler auf Bildnistreue verzichtet zu haben. Die Ausführung der Malereien trägt einen sehr rohen und handwerksmässigen Charakter, die Farben sind zudem jetzt fast verlöscht. Von ebenso geringem Kunstwert ist ein einzelnes, 1607 stark übermaltes⁴⁾ Gemälde, welches die Beilehnung Herzog Ottos (1235) durch Kaiser Friedrich II. in Gegenwart

1) Einige erst dem 17. Jahrhundert angehörige Gemälde in der Gerichtslaube sind, da sie für unsere Darstellung nicht in Betracht kommen, nicht erwähnt worden. Vergl. darüber Albers, a. a. O. p. 6 ff.

2) Cfr. Vaterländ. Archiv, Jahrg. 1827, Heft 1.

3) Der letzte der dargestellten lüneburgischen Herzöge, Ernst, starb 1611.

4) Cfr. Vaterländ. Archiv, 1827, Heft 4. Eine Abbildung des Gemäldes bei Albers, a. a. O. Tafel IV.

der sieben Kurfürsten (obwohl dieselben damals noch nicht existierten) und mehrerer Bischöfe schildert. Die sehr beschädigten Malereien an der Decke des Saales, Medaillons mit Brustbildern römischer Kaiser von Augustus bis Rudolf II., scheinen erst im 17. Jahrhundert dem älteren Bilderschmuck hinzugefügt worden zu sein.¹⁾

Ähnliche Darstellungen wie der Fürstensaal enthielt der Bilderschmuck eines dritten Zimmers, des im westlichen Flügel des Rathauses gelegenen Stammgemaches. Es waren leinene Tapeten, welche angeblich der sonst unbekannte Leipziger Künstler Hans Epzenaet 1524 gefertigt hatte. Diese Werke sind jedoch verloren gegangen.²⁾

Nicht von der Ausdehnung wie die Lüneburger, diesen jedoch sowohl an Geschlossenheit der Komposition als an künstlerischem Werte bedeutend überlegen sind die Malereien des Goslarer Rathauses, zu deren Beschreibung und Analyse wir nunmehr übergehen.³⁾

1) P. Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Grossen, Aachen 1890, giebt an, dass die Deckengemälde des Fürstensaales 1576 entstanden seien. Die barocke, mit antiken Formen spielende Manier derselben gehört jedoch zweifelsohne erst der Kunst des 17. Jahrhunderts an. Die Angabe Clemen's beruht wahrscheinlich auf einem Missverständnisse folgender Stelle bei Albers (p. 16): „Die hölzerne Decke des Saales ist mit Brustbildern der römischen Kaiser bemalt, von Augustus bis auf Rudolf II., 1576.“ Die Jahreszahl bezieht sich jedoch nicht auf das Datum der Entstehung der Gemälde, sondern bezeichnet den Regierungsantritt Kaiser Rudolfs.

2) Cfr. Vaterländ. Archiv 1827, Heft 1.

3) Über die nicht mehr erhaltenen Gemälde der Rathäuser zu Hildesheim und Göttingen vergl. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins d. deutschen Geschichts- und Altertumsvereine, 1857, p. 42; ferner Mithoff a. a. O. III, 167 ff. und II, 84.

II.

Die Malereien im Huldigungszimmer zu Goslar.

Die Reichsstadt Goslar¹⁾ gehörte im 15. Jahrhundert zu den blühendsten Städten Niederdeutschlands. Schon im frühen Mittelalter war es der Lieblingssitz der sächsischen und besonders der salischen Kaiser. Die reichen Forsten und Bergwerke des Harzes, vornehmlich des in der Nähe der Stadt gelegenen Rammelsberges, bildeten die Hauptquellen für seinen Wohlstand, welcher durch kaiserliche Privilegien und durch die von der Bürgerschaft ihrem Hauptbestande nach erworbenen Einkünfte aus der Reichsvogtei noch erhöht wurde. Auch in den Zeiten des Niederganges der kaiserlichen Gewalt nahm die Entwicklung Goslars, welches sich dem Hansabund angeschlossen hatte, ihren ungestörten Fortgang; und als zu Beginn des 15. Jahrhunderts die letzten Rechte der Reichsvogtei in den Besitz der Bürgerschaft und das Amt des Reichsvogts auf den Rat übergegangen waren, erreichte die Stadt den Höhepunkt ihrer Blüte.

Es war natürlich, dass der Reichtum der Bürger sich auch in einer regen Pflege der Kunst äusserte. Einige Daten mögen dies näher erläutern. So wurde im Jahre 1478 die Marktkirche bedeutend erweitert und die Wandmalereien ihres Innern erneuert.²⁾ 1494 erhielt das Gildehaus der Gewandschneider, die sog. „Kaiserworth“, plastischen Schmuck;³⁾ in demselben Jahre stifteten zwei Goslarer

1) Über Goslar vgl. Crusius, Geschichte der Stadt Goslar; Heineccius, Antiquitates Goslarienses, Frankfurt, 1767; Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Abteil. III. Wolfstieg, Verfassungsgeschichte von Goslar Berlin 1885. — Ein Urkundenbuch der Stadt ist noch nicht erschienen.

2) Für diese und die folgenden Angaben vgl. Crusius a. a. O., p. 203 ff.

3) Die Kaiserworth ist durch spätere Umbauten sehr verändert worden. Die acht hölzernen Kaiserfiguren in Nischen zwischen den Fenstern des oberen Stockwerks gehören dem 17. Jahrhundert an und sind von der grössten Roheit. Alt sind nur die Baldachine und die Konsolen, an welchen sich

Bürger, die Gebrüder Geismar, für kranke hilfsbedürftige Frauen das St. Annenhaus, welches sie im Innern mit Malereien versehen liessen.¹⁾ Vor den Thoren wurden, wie üblich, zahlreiche Andachtsbilder errichtet, von denen die „fünf Stürzungen des Herrn“, Steinskulpturen wohl in der Art und unter Nachahmung der Nürnberger „sieben Stationen“ des Adam Kraft, besondere Verehrung genossen.

Den hervorragendsten Schmuck jedoch, welcher die Kunstübung in Goslar auf der Höhe zeigt, bietet der Huldigungssaal des Rathauses.

Das Goslarer Rathaus, an der Westseite des Marktplatzes gelegen, besteht aus einem Komplex von zweistöckigen Gebäuden, deren Erbauung in verschiedene Zeiten fällt.²⁾ Der direkt am Markt gelegene Hauptbau scheint etwa um 1400, der südwestliche Anbau in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der nach Norden sich erstreckende Flügel um die Mitte des 16. Jahrhunderts erbaut worden zu sein.³⁾ Das ganze Gebäude ist äusserlich durch nichts besonders bemerkenswert. Am Untergeschoss ziehen sich um die ganze Front nach dem Markte hin offene Arkaden, die in dem Laubengange der Kaiserworth ihre Fortsetzung finden und ursprünglich, wie es scheint, den ganzen Platz rings umsäumten. Auch befindet sich im unteren Stockwerke des südwestlichen Flügels eine ziemlich geräumige Halle mit conchenartigem Ausbau, welche ehemals als Kapelle benutzt wurde. Dieselbe wird häufig erwähnt und teils als „Kapelle unter dem Rathaus“ teils als „Kapelle unter dem Archiv“ bezeichnet.⁴⁾

Darstellungen wie das sog. Dukatenmännchen Adam und Eva, Maria und Joseph etc. befinden. Die Zahl der jetzt teilweise verbauten Nischen scheint ursprünglich zwölf gewesen zu sein.

4) An der Altarwand der Kapelle Anna Selbdritt und die heil. Gertrud, beide Gemälde völlig übermalt. Die Holzdecke des Raumes ist mit ornamentalem Rankenwerk bedeckt.

2) Handbuch der Architektur VII, p. 16, ebendort die Grundrisse des unteren und oberen Geschosses. Mithoff, a. a. O. p. 32, Anm., citiert die Nachricht eines späteren Chronisten, dass der Bau schon unter Kaiser Lothar 1136 gegründet worden sei. Abgesehen davon, dass keiner der vorhandenen Teile des Gebäudes einer so frühen Zeit angehört, erweist sich diese Nachricht auch schon durch die Thatsache als irrig, dass im 12. Jahrhundert überhaupt noch keine eigene Verwaltungsbehörde in Goslar existierte.

3) Cfr. Mithoff, a. a. O. p. 31 ff. An dem Eingangsportal des nördlichen Flügels befindet sich die Jahreszahl 1560.

1) Cfr. Mund, Topographisch-artistische Beschreibung der kaiserlich freien Reichsstadt Goslar, p. 81: „An der Südseite des Rathauses unten an der Treppe ist ein Zimmer, das vor Zeiten zu einer Kapelle diente, gegen-

Über den geräumigen Vorsaal im oberen Stockwerk, die Rathausdiele (s. o.), führen in westlicher Richtung ein schmaler Gang und sodann wenige Stufen in das Huldigungszimmer. Es ist dies ein quadratischer Raum von mässiger Höhe und Grösse mit je zwei Fenstern an der Nord- und Westseite. An der Ostseite befindet sich, mit dem Huldigungszimmer durch eine Flügelthür verbunden, eine quadratische Kappelle mit polygonalem Abschluss. Dieselbe ist nur klein, einer Nische ähnlich, dabei ziemlich dunkel und bloss von einem einzigen Fenster in der Apsis erleuchtet, und war für den die Versammlungen des Rates einleitenden Gottesdienst bestimmt. Sie liegt gerade über jener bereits erwähnten Kappelle des Untergeschosses, welcher sie auch in Anlage und Gestalt entspricht. Aus der Inschrift am Thürbalken: „Dedicatio huius altaris est in die commemorationis omnium defunctorum 1506“¹⁾ geht hervor, dass sie verhältnismässig jungen Datums ist. Offenbar reichte bis zu diesem Termine die im Erdgeschoss gelegene Kappelle für die religiösen Bedürfnisse des Rates aus, und erst die Rücksicht auf die grössere Bequemlichkeit der Ratsherren mag ihre Verlegung in den Oberstock neben den Sitzungssaal und die Umwandlung des unteren Raumes in eine Beinkappelle veranlasst haben.²⁾ Zeitweilig, besonders

wärtig aber zur Holzremise angewandt wird.“ — Mithoff, a. a. O., p. 33, Anm.: „1510. Der Rat conferiert ihren Schreiber von Uslar ex resignatione Georgii Witzenhausen ein Altar in der Kapelle unter dem Rathause.“

1) Die Inschrift ist zwar übermalt, doch echt. Sie wird bestätigt durch folgende Angaben, welche wir dem städtischen Kämmereregister von 1506 entnommen haben. Unter „Entelen Dinck“ wird hier der Betrag angeführt „vo' (für) ei lucht up die nyen altaer“, ferner für „die cappellen to wyende“ (zu weihen) und „cyn hautfath up de cappeln.“

2) Cfr. Mithoff, p. 33, Anm.: „1523. Burgmstr Licent. Witzenhausen Frau, Brstr. Papen Tochter findet ihr conditorium als erste Lutherancrin in der Beinkappelle unter dem Archiv.“ Das Archiv ist ein kleines, neben dem Huldigungszimmer gelegenes Gemach, welches mit Wandschränken und Repositorien versehen war. — „Erdwin von der Hardt, dessen Chronik mit dem Jahre 1699 abschliesst, bemerkt, nach Mithoff (p. 33 Anm.), ad a. 1167: „Adelhogus Bischof zu Hildesheim consecrirt Cäcilia Kapell. Und Hermanus ein Altar in St. Mariä unter dem Rathaus, im untern Teile. Oberteil nunc Archivum.“ Der Chronist irrt hier, wenn er vom Rathause und seiner Kappelle a. 1167 redet. Wohl aber geht daraus hervor, dass zur Abfassungszeit der Chronik, also Ende des 17. Jahrhunderts, das Archiv sich über der alten Marienkappelle im oberen Stockwerk befand.“ — Ebenso Mund a. a. O.: „Über diesen Zimmern (im Untergeschoss) ist das Archiv und die sogenannte Rüst-kammer, wo vormalis die Waffen aufbehalten wurden.“

in Perioden der Not und Gefahr, diente die obere Kappelle auch als Aufbewahrungsort von Wertsachen aller Art, Urkunden und Archivalien, entsprechend der uralten Vorstellung von der Unverletzlichkeit religiöser Gebäude, welche gleichsam eine Freistätte boten. So deponierten 1525 während des Bauernkrieges die Mönche des vor der Stadt gelegenen Klosters St. Georgenberg ihre Ornate, Siegel und Briefe „auf des Raths Kapell in einem Thurm“, ¹⁾ und übertrugen dem Rate auch die Verwaltung ihrer Güter.

Welche Bestimmung das sogen. Huldigungszimmer hatte, ist nicht genau zu sagen. Weder Urkunden noch Chroniken bieten darüber Nachricht. Der Name „Huldigungszimmer“, welcher auf einer alten und durchaus glaubwürdigen Tradition beruht, ²⁾ sowie das Vorhandensein einer Justitia unter den Malereien, lassen schliessen, dass dieser Raum für öffentliche Sitzungen des Rates, Gerichtsverhandlungen, feierliche Gelegenheiten wie die Huldigungsceremonien beim Regierungsantritte von Landesfürsten u. dergl. bestimmt und somit der vornehmste im Rathause war. Dementsprechend hat der Saal eine überaus reiche Dekoration erhalten: Nicht nur Wände und Decke, sondern sogar die Fensterlaibungen und die Innenseiten der Eingangs- wie der Kappellenthür sind mit Bildern bedeckt. Alle Flächen sind mit Holz getäfelt, die Malereien sind darauf in Deckfarben ohne Grundierung ausgeführt. ³⁾ Der Auftrag der Farben ist oft so leicht, dass das Holz des Untergrundes durchscheint.

Die Wände werden durch zierliche Halbsäulchen, welche von Fialen bekrönt gotische, mit reichem Rankenwerk verschene Kielbögen tragen, in 26 mehr hohe wie breite Felder zerlegt. In einem jeden dieser Felder erscheint inmitten landschaftlicher Szenerie eine

1) Cfr. Mithoff, p. 37, Anm. Ein Turm existierte in dem Rathause nicht. Anscheinend ist unter dieser Bezeichnung der durch beide Stockwerke des Hauses reichende Kappellenbau zu verstehen, welcher im oberen Teil verschliessbar war, und zu dem die Mönche die Schlüssel hatten.

2) Nachrichten über Huldigungsfeierlichkeiten in diesem Saale sind nicht vorhanden. Die Huldigungsfeierlichkeit am 5. Februar 1705, die einzige, von der wir eine nähere Beschreibung besitzen, fand auf der Rathausdiele statt. Cfr. Heineccius, Antiq. Gosl. „Kurtzer Bey-Bericht“ und Mithoff, p. 37, Anm. Mithoff nimmt an, dass der Saal lediglich als Rathauskappelle gedient habe. Diese Ansicht erweist sich schon durch die erwähnte Figur der Justitia als unrichtig.

3) So auch Woldemar von Seydlitz, Wolgemut, die Wandlungen seiner Malweise, in der „Zeitschr. für bild. Kunst“, Jahrg. XVIII, p. 179.

lebensgrosse Einzelfigur. Die Gestalten sind sämtlich in Trachten des 15. Jahrhunderts gekleidet und halten der Mehrzahl nach Spruchbänder mit lateinischen Inschriften in den Händen.

Den Mittelpunkt der Darstellungen bilden zwei, die Mitte der Westwand gegenüber der Kappellenapsis einnehmende Felder, welche durch einen Wandschrank getrennt werden. Rechts erblicken wir die von einer Strahlenglorie umgebene Mutter Gottes auf der Mond-sichel. In prächtige Brokatgewänder gehüllt, trägt sie auf dem linken Arme das Christuskind und in der Rechten ein Scepter, während zwei nackte Engel eine Krone über ihrem Haupte halten. Ihr gegenüber kniet anbetend ein älterer Mann in reicher, bürgerlicher Kleidung mit einer Pelzmütze auf dem Kopfe und einer goldenen Kette¹⁾ auf der Brust. Das Spruchband, welches diese Porträtfigur umgiebt, ist leer. Die Haltung der Figur wie der Umstand, dass sie sich an der hervorragendsten Stelle des Saales, zur Seite der heil. Jungfrau, befindet, lassen vermuten, dass wir den Stifter des Bilderschmuckes vor uns haben. Auf der linken Seite neben dieser Figur, in der Ecke der Wand, ist in einem schmäleren Felde eine Justitia mit olivfarbenem Gewande und aufgelösten, blonden Haaren dargestellt. Ihr Schriftband mit den Worten: „Enes Manes rede y halbe rede, man sal sy hore bede“ weist auf die Benutzung des Raumes als Gerichtslokal hin.

In den übrigen dreundzwanzig Wandfeldern sind zwölf weibliche und elf männliche Gestalten in wechselnder Folge abgebildet: Die Sibyllen sowie die Kaiser und Könige Deutschlands. Die letzteren stehen auf marmorbelegten Estrichen, vor hohen aber flachen Nischen im Hintergrunde, vor denen wieder Vorhänge etwa in halber Manneshöhe aufgespannt sind. Die Sibyllen befinden sich auf blumigem Rasen; hinter ihnen schmale, die Mitte der Gemälde einnehmende Teppiche, hinter welchen niedriges Mauerwerk sichtbar wird. In der Ferne endlich auf jedem Bilde eine bergige, mit Bäumen bestandene Landschaft.

Die Sibyllen sind durch Spruchbänder, welche sie in Händen halten, näher gekennzeichnet. Es sind meist jugendliche Gestalten, gekleidet in die reichen Modetrachten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie sie besonders die oberdeutschen Maler, die

1) Auf der am Ende der Kette hängenden Schaumünze befindet sich kein Abzeichen, welches für die nähere Bestimmung der Gestalt verwendet werden könnte.

beiden Holbeins z. B., darzustellen liebten. Nur die Hellespontica und die Erythraea erscheinen als bejahrtere Frauen, die erstere in bauerlicher Kleidung, die letztere in Nonnentracht. Einzelne Sibyllen sind mit besonderen Attributen ausgestattet: Die Delphische hält ein Horn, die Erythräische ein Schwert in der Hand, zu ihren Füßen liegt ein mit Sternen besetzter Reif. Die Hellespontina trägt in der Rechten einen Wanderstab, in der Linken eine Tonne. Die Samische Sibylle tritt mit dem Fusse auf ein blosses Schwert, die Tiburtina hat eine Bockshaut als Mantel über ihr prächtiges Gewand geschlagen.¹⁾ Die auf den Schriftrollen der Sibyllen in gotischer Schrift enthaltenen Weissagungen sind folgende:

Nascetur Christus in bethlehem et annuntiabitur in nazaret regente tauro pacifico fundatore quietis. O felix illa mater [cuius ubera illum lactabunt]. (Sibylla Tiburtina.)²⁾

Magnus ab integro seculorum nascitur ordo. Jam redit et virgo redeunt saturnia regna (Virgil. Eclog. IV, 5. 6). (Sibylla Cumena).

Ecce veniet diues et nascetur de paupercula et bestie terrarum adorabunt eum. Clamabunt et dicent laudate eum in atriis celorum. (Sibylla Samia.)

De excelso celorum habitacio perspexit humiles suos et nascetur in diebus novissimis de virgine hebrea cum [cunabilis] terre. (Sibylla Hellespontica.)

In prima facie virginis ascendet puella facie pulchra capillis proluxa sedens super sedem stratem puerum nutriens dans ei ad comedendum proprium lac de celo missum. (Sibylla Cimmeria, auch Cymica, Chymerea oder Chimica genannt.)³⁾

In ultima aetate humiliabitur deus humanabitur proles divina viuet humanitati divinitas jacebit in feno agnus et puellari officio educabitur. (Sibylla Erythraea.)

Invisibile verbum palpabitur. Germinabit ut radix siccabit ut folium, non apparebit venustas eius Circumdabit alvus maternus

1) Über diese Sibyllendarstellungen, ihre Quellen und ihr Verhältnis zu der gleichzeitigen Litteratur vergl. den Exkurs.

2) Unterschriften oder sonstige Bezeichnungen sind an den Bildern nicht vorhanden. Nur eine Sibylle an der Südwand wird inschriftlich L. I. B. I. C. A. genannt, jedoch irrthümlicherweise, da die Worte ihres Spruchbandes vielmehr der Persischen Sibylle zukommen. Cfr. Mithoff, Archiv III, p. 35.

3) Cfr. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, I. p. 497.

et florebit deus leticia sempiterna et ab hominibus conculcabitur. nascetur et matre ut deus. conversabit ut peccatorum homo quidam gentilis vidit hanc gloriam. (Sibylla Agrippa.)

Ecce veniet [dies] et illuminabit dominus densa tenebrarum et soluetur nexus sinagoge et desinet labia hominum et videbunt regem viventium et tenebit illum in gremio virgo domina gencium et regnabit in misericordia et uterus matris eius erit statera cunctorum. (Sibylla Libyca.)

Ecce bestia conculcaberis et gignetur dominus in orbem terrarum et gremium virginis erit salus gencium et pedes eius in valedudine hominum invisibile verbum palpabitur. (Sibylla Persica.)

Ex olimpo excelsus veniet et firmabit consilium in celo et annunciabitur virgo in vallibus desertorum. (Sibylla Phrygia.)

Nascetur propheta absque matris coitu ex virgine eius. (Sibylla Delphica.)

Veniet ille et transibit colles et latices olimpi regnabit in paupertate et dominabitur in silencio et egredietur de utero virginis. (Sibylla Europaea.)

Die elf Herrscher erscheinen in königlicher Tracht und mit den Reichsinsignien, Krone, Scepter und Reichsapfel. Mannigfache Erklärungen dieser Gestalten sind versucht worden; aber alle erscheinen unzulänglich, zumal da weder Inschriften noch andere die Figuren bestimmende Attribute auf den Gemälden vorhanden sind. So hat man z. B. an die elf Könige des Stammbaumes Christi oder mit Rücksicht auf die zwölf Sibyllen an die römischen Kaiser von Augustus bis Domitian gedacht.¹⁾ Die grösste Wahrscheinlichkeit dürfte die Annahme haben, dass deutsche Kaiser dargestellt seien. Wie wir oben hervorgehoben haben, war es allgemeine

¹⁾ Diese Ansicht spricht Mithoff a. a. O., p. 35, aus. Auch in Goslar werden die Darstellungen allgemein als die Bildnisse der genannten antiken Kaiser gedeutet. Von den Sibyllen pflegte jedoch nur die Tiburtina zusammen mit einem antiken Kaiser, nämlich Augustus, dem sie der Sage gemäss von der Geburt Christi geweissagt haben soll, abgebildet zu werden. Darstellungen dieser Scene begegnen häufig als Einzelbilder (so z. B. auf dem linken Flügel des Middelburger Altars von Rogier van der Weyden, Berl. Gal. Nr. 535 cfr. Piper, l. c. Zusammenstellungen der übrigen Sibyllen mit antiken Kaisern kommen dagegen unseres Wissens nirgends vor; vielmehr pflegten vorzugsweise die zwölf Propheten als Pendants zu den Sibyllen dargestellt zu werden, wie dies auch im Goslarer Ratssaale der Fall ist, dessen Decke mit zwölf Prophetenbildern geschmückt ist. Cfr. Excurs.

Sitte, die Ratssäle mit Bildnissen fürstlicher Persönlichkeiten, speziell solcher, welche zu der betreffenden Stadt in näherer Beziehung standen, zu schmücken. In Italien sowohl als in Deutschland, speziell in Niedersachsen, im Lüneburger Rathause, fanden wir derartige Darstellungen. Auch an den Façaden des Braunschweiger und Hannoverschen Rathauses begegneten sie. In Goslar selbst bieten die Kaiserstatuen an der Kaiserworth,¹⁾ wenn auch aus späterer Zeit, doch zweifelsohne als Ersatz für ältere, verschwundene Standbilder, hierfür ein Beispiel. Welche Kaiser aber dargestellt sind, ist trotz des porträthaften Charakters der meisten Figuren nicht zu sagen. Man denkt ja zunächst an die Ottonen und Salier, deren Lieblingssitz Goslar war, und welche die Blüte der Stadt begründet haben. Münzen und Siegel dieser deutschen Kaiser bieten jedoch nicht die geringsten Analogien zu den Malereien und auch sonst haben wir keine Darstellungen von Kaisern gefunden, die mit denen zu Goslar eine Vergleichung ermöglichten. Wir müssen demnach annehmen, dass der Künstler hier, wie dies auch wohl sonst in ähnlichen Fällen vielfach geschehen ist, eine Reihe von Idealgestalten in zeitgenössischer Tracht geschaffen hat.

In den Fensterlaibungen des Saales sind, den Gestalten der Sibyllen und Kaiser in Grösse und Anordnung entsprechend, Schutzheilige von Goslarer Kirchen und Stiftungen abgebildet. Die einzelnen Persönlichkeiten sind durch die ihnen zukommenden Attribute charakterisiert. In dem zunächst der Eingangsthür gelegenen Fenster erscheinen Matthias mit dem Beil, der Patron des Domes, und die heilige Anna Selbdritt, also die Titelheilige des St. Annenhauses. Sie trägt das Christkind auf den Armen. Maria, ein halbwüchsiges Mädchen, steht neben ihr. In dem folgenden Fenster sind die Schutzheiligen des hochberühmten Reichsstiftes St. Simonis et Judae, Simon mit der Säge und Judas Thaddäus mit der Keule dargestellt. Die Fensterlaibungen der Westwand enthalten die beiden Märtyrer Kosmas und Damian, welchen die Goslarer Marktkirche geweiht war, ferner den Patron der Nicolai-kappelle, Bischof Nicolaus mit dem Buch und den drei Broten, und die heilige Katharina mit dem Rad für die mit dem Petersstift verbundene Kappelle gleichen Namens.

Die Decke des Saales ist durch buntbemalte Holzleisten in vier grosse und sechzehn kleinere Quadrate geteilt. Die mittleren

1) Cfr. oben p. 21, Anm. 3.

vier grossen Felder enthalten die wichtigsten Szenen aus der Geburtsgeschichte des Heilands. Zunächst erblicken wir die Verkündigung: Gabriel, von kleinen Engeln umflattert, schwebt in eine offene Halle hinein und überbringt der vor einem Betpult neben ihrem Bette knienden Maria die himmlische Botschaft, während Gott Vater aus den Lüften die Taube auf die Jungfrau herniedersendet. Dann die heilige Nacht: Maria ist mit mehreren kleinen Engeln vor dem neugeborenen Kinde andächtig auf die Knie gesunken, während Joseph eine Laterne in der Hand von rechts her das Gehöft betritt; im nahen Stalle stehen Ochs und Esel, im Hintergrunde schauen zwei Hirten über eine Mauer der Szene zu. In die gleiche Örtlichkeit führt uns das nächste Bild, die Anbetung der hl. drei Könige, welche, von einem grossen Dienertross begleitet, ihre Geschenke dem Kinde überreichen. Die Darstellung des Jesusknaben findet in dem Chor einer kleinen gotischen Kirche statt. In der Mitte steht der Altar, auf ihm die zum Opfer bestimmten Tauben; rechts daneben Simeon mit dem in Windeln gehüllten Christkinde auf den Armen, hinter ihm Joseph und links Maria nebst ihren Frauen; buntgeflügelte Engel schweben über der Versammlung.

Dem Gedankenkreise dieser Gemälde entsprechen die in den übrigen Feldern der Decke angebrachten Darstellungen. In den vier Eckfeldern die Evangelisten mit ihren Symbolen, sämtlich in sitzender Stellung. Die Inschriften auf ihren Bandrollen beziehen sich auf die in den Hauptfeldern geschilderten Ereignisse:

Lukas mit dem Stier: *Missus est angelus gabriel a deo in (urbem in Galilea, nomine Nazareth) Luce I. (Vers 26).*

Johannes mit dem Adler: *Verbum caro factum est. Johannes I. (Vers 14).*

Matthäus mit dem Engel: *Cum natus esset ihesus in bethlehem ecce magi ab oriente venerunt. Mathei II. (Vers 1).*

Markus mit dem Löwen, welchem, wohl infolge eines Versehens des ausführenden Malergehilfen, ein Spruch aus dem Evangelium Lucae beigelegt ist: *Cum inducerent puerum ihesum parentes eius in templum. Luce II. (Vers 27).*

Auch die Propheten, welche in den übrigen Deckenfeldern in den mannigfaltigsten, phantastischen Kostümen sitzen, halten Schriftbänder mit messianischen Weissagungen:

Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius emanuel. Isaie. octauo VII.

Novum faciet dominus super terram mulier circumdabit virum.
Jermic. XXXI.

Hec porta clausa erit et dominus deus israhel ingressus est per
eam. ezechielis. XLIII.

Tu bethlehem terra iuda non eris minima. myche. V.

In medio duum animalium cognoscetur. Abacuck III.

Lapis angularis abscissus est sine manibus de monte. Danielis. II.

Rex israel dominus in medio tui. Sophonie III.

Ecce ego venio et habitabo in medio vestri. Zacharie II

Veniet ad templum sanctum suum Dominator quem vos queritis.
Malachie. III.

Orietur stella ex Jacob. Balam XXIII.

Omnes de Saba veniunt aurum et thus deferentes. Jesaie.

Regeo tarsis et insule munera offerent. Daniel XXI.

Treten wir schliesslich durch die Flügelthür in die kleine Kappelle ein, so erblicken wir zunächst auf den Innenseiten dieser Thür Christus als Schmerzensmann und die Mater dolorosa. Letztere, eine bejahrte Frau, steht mit gefalteten Händen da, ihre Brust wird von fünf Schwertern durchbohrt. Christus trägt die Dornenkrone auf dem Haupt, Rute und Geissel in den gebundenen Händen; sein von Blut überströmter Körper ist nur mit einem Mantel bedeckt.

Die übrigen Malereien der Kappelle, an den Wänden und Gewölben derselben, sind des beschränkten Raumes wegen von kleinerem, miniaturhaftem Format und abweichend von den Holzmalereien des Saales auf die kalkbeworfene Wand in Leinfarben gesetzt. Am Gewölbe befindet sich Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen in blauer, goldumränderter Auricle, unten an den Wandflächen die hl. Dreieinigkeit, zu oberst die Taube, in der Mitte, auf jeder Seite von zwei Engeln umgeben, Gott Vater mit langem weissen Bart, den Kreuzesstamm mit dem Gekreuzigten haltend, sodann drei Szenen aus der Passionsgeschichte des Herrn: Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und die Kreuzigung. In den Laibungen des kleinen Fensters, durch welches die Kappelle ihr Licht empfängt, zeigen sich wieder Simon und Judas mit ihren Insignien, wahrscheinlich um anzudeuten, dass die Kappelle eine Filiale des St. Simon- und Judas-Stiftes war. In dem farbigen Glasfenster nochmals Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel.

Die Erhaltung des gesammten Bilderschmuckes lässt vielfach zu wünschen übrig. Ob im Laufe des 16., 17. und 18. Jahrhunderts

Übermalungen stattgefunden haben, wissen wir nicht: ist indessen wohl anzunehmen. Vor sechs Jahren wurde seitens der Preussischen Regierung eine umfangreiche Restauration sämtlicher Gemälde veranstaltet.¹⁾ Ein Gutachten, welches sich in der Stadtregistratur von Goslar befindet, giebt über diese Erneuerungsarbeiten, sowie über den Zustand der Gemälde vor der Renovierung Auskunft. Am schlechtesten war die Erhaltung der Kappellenbilder, welche wegen der Feuchtigkeit der Wand sowie wegen ihrer unzureichenden Grundierung und Untermauerung verderblichen Einflüssen besonders ausgesetzt gewesen und fast ganz verlöscht waren. Nicht erheblich besser war die Erhaltung der Malereien im Saale. Diese hatten besonders durch Abblätterung der ohne Bindemittel von Öl oder Leim auf das Holz aufgetragenen Farben gelitten. So war denn eine ziemlich umfassende Überarbeitung und Auffrischung der Gemälde notwendig geworden. Dennoch scheint im allgemeinen ihr ursprünglicher Charakter gewahrt worden zu sein, wenn auch im einzelnen zahlreiche Veränderungen eingetreten sind, welche die Beurteilung der Malereien heute erschweren.²⁾

1) In den Jahren 1882 und 1883 wurden von Studierenden der akademischen Königl. Hochschule in Berlin, unter der Leitung des Professors F. O. Kuhn sowie des Dekorationsmalers Marschall, Kopien von den Goslarer Bildern angefertigt. Die Mittel dazu waren vom Preussischen Kultusminister bewilligt worden (frdl. Mitteilung des Herrn Professors Kuhn). Die Kopien werden in der Königl. Bauakademie zu Berlin aufbewahrt. Sie sind teils in Originalgrösse, teils in kleinerem Format gehalten und kommen den Originalen ziemlich nahe. Sie sind deshalb besonders bemerkenswert, weil sie den Zustand der Gemälde vor der Restauration zeigen.

2) Die Beschreibung der Goslarer Malereien in dem jüngst erschienenen Werke von H. Thode „die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert“ (Frankfurt 1891, Verlag von Heinr. Keller) enthält manche Versehen, die einer Richtigstellung bedürfen. Die Gemälde des Huldigungszimmers sind nicht, wie es hier (p. 196) heisst, auf Leinwand in Leimfarben, sondern auf Holz in Deckfarben ausgeführt. An den Wänden erscheinen nicht zwölf Könige (p. 197), sondern nur deren elf, nicht dreizehn Sibyllen, sondern zwölf. Die von Thode behauptete dreizehnte Sibylle, welche er nach der Weltchronik oder dem Volksbuche (cfr. Excurs. „Nichaula, Königin von Saba“ (p. 199) benennt, kommt somit in Wegfall. Das Porträt des Bürgermeisters Papen sowie das Bild der Himmelskönigin auf der Mondsichel, befinden sich nicht in einer Fensternische, wohin sie Thode (p. 198) verlegt, vielmehr in der Mitte der westlichen Hauptwand und zwar an der vornehmsten Stelle. Dergleichen sind die Heiligengestalten sämtlich in den Fensterlaibungen dargestellt und nicht nach Thodes Angaben teils an den Wänden, teils in

Fensterischen. Die Beschreibung der Malereien in der kleinen Kappelle ist unvollständig und ungenau, nicht minder die angeblich aus Mithoffs Archiv f. Nied. Kunstg. geschöpften Angaben über die Entstehungszeit des Bilderschmucks. Auch ist die Quelle der Angaben von Dr. Krätz (cfr. unten) recht wohl bekannt, die Goslarer Kämmereregister, und somit kein Anlass vorhanden zu einem „Triumphe der Stilkritik über die scheinbar positivste Art kunstgeschichtlicher Forschung“ (p. 196).

III.

Über die Entstehungszeit und den Urheber der Malereien.

Aus der Einheitlichkeit und der stilistischen Gleichartigkeit der Gemälde geht mit Notwendigkeit hervor, dass dieselben nicht verschiedenen Epochen angehören, sondern ausnahmslos in der gleichen Zeit entstanden sind. Es ist daher auch nicht zu bezweifeln, dass die Jahreszahl 1506, welche nach der oben mitgeteilten, an der Apsis angebrachten Inschrift das Datum der Kappellenweihe bezeichnet, zugleich auf die Fertigstellung der Kappellenbilder und auf die Vollendung der gesamten Saaldekoration zu beziehen sei. Der Beginn der Ausschmückung ist aber jedenfalls nach 1494 anzusetzen: denn unter den Gemälden der Fensterlaibungen, welche die Schutzheiligen von Goslarer Kirchen, Kappellen und Stiftungen darstellen, befindet sich auch das Bild der hl. Anna, deren Stiftung, die einzige in Goslar, das St. Annenhaus, erst 1494 von den Gebrüdern Geismar, wie oben (pag. 21) erwähnt, erbaut worden war. Vermutlich entstanden die Bilder also kurz vor 1506. Und damit stimmt auch ihr künstlerischer Charakter, welcher der der Übergangszeit der Gotik zur Renaissance ist: Die bunte Farbengebung, die oft unrichtige Zeichnung, die geschwungenen Gestalten und Motive gehören noch der gotischen Manier an, während die leichte, flüssige Malweise, der flotte, dekorative Stil schon zu der geübteren Kunstfertigkeit des 16. Jahrhunderts hinüberzuleiten scheinen.

Einer lokalen Tradition zufolge ist der Bürgermeister Johann Papen der Stifter und Besteller der Gemälde gewesen. Papen stand in den Jahren 1497 — 1509 mit geringen Unterbrechungen an der Spitze der Gemeinde.¹⁾ Mit Rücksicht auf die gewonnene Datierung der Bilder und die Porträtfigur an der Westwand des Saales ge-

1) Cfr. Crusius l. c.

winnt diese Annahme grosse Wahrscheinlichkeit, zumal da Papen auch sonst sich durch Verwendung seines Reichtumes im öffentlichen Interesse hervorgethan hat.¹⁾

Über den Urheber des Bilderschmuckes im Goslarer Rathause sind bisher nur Vermutungen geäussert worden. Der Hildesheimer Stadtbibliothekar Dr. I. M. Krätz hat zuerst behauptet, dass die Gemälde auf den Nürnberger Maler und Lehrer Dürers, Michael Wolgemut, zurückzuführen seien. Mit Bezug hierauf veröffentlichte er im „Hildesheimer Allgemeinen Anzeiger“ Nr. 269, 3. September 1858, folgende Notiz:

„Wir freuen uns, alle diejenigen, welche sich für die Erhaltung alterthümlicher Denkmäler interessieren, benachrichtigen zu können, dass der wohlhlöbliche Magistrat der Stadt Goslar den im hiesigen Rathhausgebäude gelegenen kaiserlichen Huldigungssaal gegenwärtig würdig und passend restauriren lässt. Es ist uns bei der jüngsten Anwesenheit in Goslar gelungen, zu ermitteln, von wem die höchst interessanten Wand- und Deckenmalereien an dem Getäfel des Saales gemalt und die schön geschnitzten, baldachinartigen Verzierungen, welche dormalen der Tischler E. Büsch ausgezeichnet ausgebessert und erneuert, gearbeitet sind. Die Gemälde hat der berühmte Michael Wolgemuth (Mekel Wolgemoet), der Lehrer Albrecht Dürers, aufs brillianteste ausgeführt und die Skulpturen sind von dem Meister Hans Schmidt (Mester Hans Smet) und seinem Kollegen Henning Marburg (Henni Marborch) in den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts, als der Bürgermeister Johannes Papen regirte, kunstvoll gearbeitet.

Hildesheim, den 3. Sept. 1858.

J. M. Krätz, Dr.“

Die Quelle seiner Entdeckung giebt also Krätz nicht an; doch stützt er sich allem Anschein nach auf urkundliche Notizen. Kurze Zeit nach dieser Mitteilung erschien im Goslarer „Allgemeinen Anzeiger und Nachrichten“ Nr. 49, 18. Juni 1862, eine anonyme Abhandlung über die Gemälde, welche die Angaben Dr. Krätz's wiederholt, dabei aber, wohl nach weiteren, brieflichen oder mündlichen Mittheilungen des letzteren, als die Quelle der Entdeckung

1) Auf dem Rathaus werden zwei vergoldete Silberpokale gezeigt, welche Papen der Stadt verehrt hat. Eine Inschrift giebt davon Kunde: Disse · vorgulden · Koppe · twei · sint · ut · dat · achtbar · mgrē · iohan · papē · borg'mester · seliger · testamente · tom · gemeinen · bestē · un · kē · gegevē · 1519.

das Goslarsche Kämmereregister vom Jahre 1501 bezeichnet. Dieser Bericht, welcher den an den Minister eingesandten Akten über die Restauration der Gemälde beigelegt ist, hat den Titel: „Das Gemäldezimmer auf dem hiesigen Rathhaus (Nach Ermittlungen des Herrn Dr. Krätz in Hildesheim)“ und lautet u. a.:

„Wer die Gemälde gemalt, darüber hat man lange verschiedene Meinungen gehegt, indes nach Annahme eines Kämmereregisters von Goslar vom Jahre 1501 lässt sich mit Bestimmtheit angeben, dass sie von Michael Wolgemuth angefertigt sind. Denn in dem oben gedachten Buche steht vermerkt, dass er unter die Goslarschen Bürger und Brauer aufgenommen ist. Ist also Wolgemuth derzeit in Goslar gewesen, so hat er auch unstreitig die Malereien gemacht. Denn was sollte ihn anders nach Goslar geführt haben als eben die Ausführung dieser Bildwerke auf dem Rathhaussaale der alten Kaiserstadt, und warum sollte man ihn gerade in Goslar unter die Bürger und Brauer aufgenommen haben? Bekanntlich braute man in Goslar im 15., 16. und 17. Jahrhundert das schönste Bier in Niedersachsen, also ein Mitglied dieses Brauerkollegiums zu sein, wurde vor Zeiten als ein hohes Ehrenamt angesehen, zumal man noch jetzt in der Benennung „Bürger und Brauer“ eine besondere Auszeichnung findet. Nürnberg und Goslar standen schon miteinander in engster Beziehung und deswegen lässt es sich auch erklären, wie Wolgemuth nach Goslar gekommen sei und dort die Ausmalung des Saales übernommen hat. Die über den Malereien angebrachten baldachinartigen Verzierungen hat Meister Hans Schmidt verfertigt, er kommt gleichfalls in dem oben genannten Kämmereregister von 1501 vor, und den noch vorhandenen Tisch in diesem Saale hat Meister Henning Marburgk 1510 gearbeitet, auch dieser Meister wird in denselben Kämmereregistern genannt.“

In weiteren Kreisen wurde die Entdeckung des Dr. Krätz durch W. H. Mithoff, „Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte“, Abt. III, p. 34, Anm., wo der Verfasser gelegentlich der näheren Beschreibung der Goslarer Gemälde dessen Erklärung vom 3. Sept. 1858 auszugsweise mitteilt, sowie durch M. Thausing, „Leben Dürers“ I, p. 84 f. (2. Auflage), bekannt. Thausing citirt zwar Mithoff als Gewährsmann, doch müssen wir seinen Worten zufolge, „Wolgemuth sei durch das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde von Goslar ausgezeichnet worden“ (wovon Mithoff nichts erzählt), annehmen, dass er entweder nähere Mittheilungen von Krätz selbst erhalten oder

den obigen Bericht im Goslarer Anzeiger von 1862 vor Augen gehabt habe. Thausing sind alle späteren Forscher, die über Wolgemuts Thätigkeit in Goslar geschrieben haben, wie W. von Seydlitz (l. c.), R. Vischer (Studien zur Kunstgeschichte, p. 377 ff.), H. Janitschek (Gesch. der deutsch. Mal., p. 290), Thode (l. c. p. 196) gefolgt.

Eine nähere Untersuchung des im Goslarer Stadtarchive vorhandenen Materials ergibt jedoch, dass die Urheberschaft Wolgemuts nicht feststeht. Vielmehr liegt ein Irrtum des Dr. Krätz vor, welcher in der kunstgeschichtlichen Litteratur wiederholt worden ist. Die Stelle des Kämmereregisters von 1501, aus welchem obigem Bericht vom Jahre 1862 zufolge Krätz seine Notiz geschöpft hat, lautet:

Von Inkomenden Bruweren

~

5

schilling Nickel Wolgemoot

Die in dieser Notiz¹⁾ genannte Person wurde mit dem Nürnberger Maler Michel Wolgemut identifiziert. Man meinte, die Aufnahme desselben in die Goslarer Brauergilde sei die Belohnung für seine künstlerische Thätigkeit im Rathause gewesen, gleich als ob diese Zunft für die Ausschmückung von Rathaus und Kappelle pflichtig gewesen wäre, wie beispielsweise in Florenz die Zunft der Wollweber für den Dom. Solche Verhältnisse bestanden in deutschen Städten überhaupt nicht. Von einer Verleihung des Goslarschen Ehrenbürgerrechtes besagt also diese Notiz nichts; sie sagt nur, dass ein gewisser Wolgemoot Mitglied der Brauerzunft, allerdings der vornehmsten in Goslar, gewesen war. Und es muss dies eine dem Ratsschreiber bekannte Persönlichkeit gewesen sein, weil andernfalls bei einem Fremden, zumal bei jemandem, der zum ersten Male im offiziellen Stadtbuche verzeichnet ist, dessen Herkunft beigesetzt worden wäre. In der That gab es in Goslar eine Fa-

1) Cfr. das Faksimile:

Von Inkomenden bruweren

5 Schilling Nickel (oder Mckel oder Mikel) Wolgemoot.

Eine weitere Notiz über diesen Namen kommt in den Kämmereregistern nicht vor.

milie Wolgemut.¹⁾ Ferner wohnte auch in Nürnberg eine Kaufmannsfamilie des Namens, welche sicheren Nachrichten zufolge aus Goslar stammte.²⁾ Es ist vielleicht anzunehmen, dass diese beiden Familien untereinander verwandt waren. Ob aber beide verwandtschaftliche Beziehungen zu der Nürnberger Malerfamilie und somit zum Künstler Michel Wolgemut, dessen Geschlecht in Nürnberg bis in das Jahr 1360 nachweislich zurückreicht³⁾, hatten, ist nicht auszumachen, doch nach Lochner unwahrscheinlich.⁴⁾

In dem Goslarer Register dürfte aber wohl ein Glied der in Goslar eingesessenen Familie genannt worden sein. Dazu kommt, dass die Lesung des Vornamens keineswegs feststeht. Es kann gelesen werden „Mekel“, ferner „Mikel“, da unklar ist, ob der Anfang der Schleife am k zusammen mit dem vorbergehenden Grundstrich ein e oder ein i bildet. Aber auch „Nickel“ lässt sich verteidigen, und zwar mit einiger Wahrscheinlichkeit. Mag auch „Mekel“ sonst in Niedersachsen zu belegen sein⁵⁾, in Goslarer Dokumenten fanden wir diese Form nicht. Nickel⁶⁾ dagegen ist eine

1) In einem schlecht erhaltenen, anscheinend aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Bürgerverzeichnis fanden wir Anne und Andres Wolgemodet, in einer Urkunde von 1547 Lehnert Wolgemoth. Silvester Wolgemut war 1541 Bürger zu Wernigerode, cfr. Zeitschrift des Harzvereins, Jahrg. Bd. VII 1874, p. 45, Leonhard Wolgemuth 1546 Berghauptmann in dem unweit Goslar gelegenen Wildemann, cfr. Honemann, Altertümer des Harzes II, p. 60. Die verschiedene Schreibweise des Namens ist bedeutungslos: gerade bei Namen schwankt die Orthographie sehr. So fanden wir Marburgk, Marborch, Smet, Smed, Geismar, Geisner. Der Vorname Henning zeigt die Varianten: Henig, Henigk, Henighns, Henni. Auch der Name des Nürnberger Malers wird in den städtischen Bürgerverzeichnissen teils Wolgemut, teils Wolgemutt geschrieben. Cfr. v. Murr, Journal zur Kunstgesch. XV, 29 ff.

2) Cfr. G. W. K. Lochner, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, p. 128.

3) Cfr. Chr. G. v. Murr, Journ. zur Kunstgesch., Nürnberg 1787, XV, p. 29 ff.

4) Nach Lochner (l. c.) haben die nach Nürnberg von Goslar zugewanderte und die Familie des Malers nichts miteinander zu thun.

5) Cfr. Grimm (D. Wörterb.) VI, p. 2169: Michel gross, got. mikils, altnord. mikill, ags. micel, mycel, alts. mikil, mnd. michel, ahd. mihhil, mhd. michel. Da im Niederdeutschen die Dumpfung des i in e sehr üblich ist, so stände der Abwandlung des altsächsischen mikil in mekel wohl nichts entgegen.

6) Der Goslarer Archivar, Herr Oberlehrer Dr. Hoelscher, vertritt die Lesart Nickel als die allein richtige. Inzwischen hat derselbe bereits obige Stelle des Kämmerere Registers in einer Notiz des Hannoverschen Courier v. 9. Febr. 1891 kurz, allerdings in anfechtbarer Form mitgeteilt. Einige Notizen

in Niedersachsen sehr gebräuchliche Form für Nikolaus. Ein solcher, Nickel Wolgemodt ¹⁾ kommt in der That in Goslar zu jenen Zeiten urkundlich vor: er wird 1503 und 1506 als „Oldermann der Kercken thom Ffrankenberge“, also als ein eingessener Bürger der Stadt erwähnt. ²⁾ Es liesse sich somit behaupten, dass dieser Nickel Wolgemodt mit der in der Notiz des Kämmereregisters aufgeführten Persönlichkeit identisch sei, und in der fraglichen Stelle die Lesart Nickel den Vorzug verdiene.

Welche von den Lesarten aber auch als die richtige angesehen werden mag, so viel glauben wir wahrscheinlich gemacht zu haben, dass die Notiz des Kämmereregisters in keiner Weise für die Bestimmung der Malereien verwendbar ist. ³⁾ Da bisher eine auf die Anfertigung der Malereien bezügliche Urkunde in dem freilich noch ziemlich ungeordneten Stadtarchive nicht aufgefunden werden

über die Wolgemut-Frage auch bei Engelhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. Göttingen p. 21 f.

1) Über die verschiedene Schreibweise des Namens Wolgemut und anderer vergl. oben, Anm. 2.

2) Urkunde vom 29. Mai 1503 und Urkunde vom 15. Juni 1506; beide im Goslarer Stadtarchiv. Cfr. das Faksimile:

Nickel Wolgemodt

29. Mai 1503.

Nikel

15. Juni 1506.

3) Auch die übrigen Angaben über die Schnitzwerke und den Tisch des Säales stellen sich als zweifelhaft heraus. Über einen Tisch wird im städtischen Kämmereregister von 1509 unter „Entzel Dingk“ berichtet: „Henig Marburgk vo(r) cȳ(n) disch, steht upp de Cappeln“ (folgt Bezahlung). Ob dieser „Tisch auf der Kapelle“ mit dem alten, wertlosen Tisch, welcher sich noch heute im Huldigungszimmer befindet, identisch ist, dürfte kaum zu entscheiden sein, zumal da die Bezeichnung „Kapelle“ sowohl auf den oberen wie den unteren Raum angewandt werden kann. Eine Notiz über die Schnitzarbeiten des Meister Hans Schmidt konnten wir nicht eruieren. Derselbe wird zwar in dem Kämmereregister von 1501 und auch in den folgenden Jahren als „mester“, was nach dem damaligen Sprachgebrauch in Goslar so viel als Tischlermeister bedeutete, und als im Dienste des Rates stehend aufgeführt: daraus könnte man aber noch nicht schliessen, dass er die Schnitzereien des Huldigungszimmers gemacht habe. Vielleicht waren aber an den alten Schnitzereien, welche zur Zeit des Dr. Krätz ein Tischler durch neue ersetzte, auf den Meister bezügliche Inschriften oder Abzeichen, auf welche sich die Angaben des Dr. Krätz stützen, ohne dass er aber dessen Erwähnung gethan hätte.

konnte, und die Kämmergeister, die wir durchgesehen haben ¹⁾, der Gemälde nicht Erwähnung thun, so scheint es, dass weder Rat noch Zünfte den Bilderschmuck des Huldigungszimmers bestellt haben. Vielmehr gewinnt die alte Tradition dadurch an Glaubwürdigkeit, dass ein Privatmann, eben der Bürgermeister Papen, auf eigene Kosten das Huldigungszimmer habe ausmalen lassen.

1) Vom Jahre 1501 an sind sämtliche Kämmergeister vollzählig erhalten. Die älteren fehlen, mit Ausnahme desjenigen von 1487.

IV.

Stilistische Untersuchung der Malereien im Huldigungszimmer.

Da litterarische Zeugnisse für den Ursprung der Malereien fehlen, sind wir, um den Autor derselben zu eruieren, allein auf die stilistische Analyse derselben angewiesen.

Zunächst ist die Frage zu beantworten, ob Wolgemut, dessen Thätigkeit in Goslar zwar urkundlich nicht zu erweisen ist, der immerhin aber als Urheber genannt wird, in rein künstlerischer Hinsicht mit den Gemälden in Verbindung gebracht werden könne.

Es mag daher die stilistische Untersuchung der Goslarer Bilder mit derjenigen der Werke Michel Wolgemuts beginnen.

Eine klare Vorstellung von der künstlerischen Eigenart Wolgemuts zu gewinnen, bietet erhebliche Schwierigkeiten. Der Meister besass eine grosse Werkstatt, beschäftigte zahlreiche Gesellen und Schüler, und nahm, wie damals allerwärts üblich war, die Mitwirkung seiner Leute für die mannigfachen Aufträge, die an ihn ergingen, in ausgedehntem Maasse in Anspruch. In den aus seinem Atelier hervorgegangenen Werken offenbaren sich deshalb die verschiedensten Hände. So werden dem Meister selbst eine ganz ausserordentliche Menge von Gemälden, oft divergierender Natur, zugeschrieben, und der Name Wolgemut ist allmählich zu einer Art von Sammelbegriff für Bilder geworden, welche überhaupt den Charakter der fränkischen Schule gegen Ende des 15. Jahrhunderts tragen.

Vielfach ist versucht worden ¹⁾, die verschiedenen Hände in den

1) Cfr. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Bd. I; Hotho, Gesch. der deutsch. u. niederl. Malerei, Bd. II, p. 253 ff.; Schnaase, Gesch. der bildend. Künste, Bd. VIII, p. 382 ff.; Thausing, l. c. 2. Aufl. Bd. I, p. 62 ff.; W. v. Seydlitz, l. c. p. 169 ff.; Janitschek, Gesch. d. deutsch. Malerei, p. 287 ff, zuletzt Thode, die Malerschule von Nürnberg. — Photographische Reproduktionen von Wolgemutschen Altären in dem bei Soldau erschienenen Werke: „Die Gemälde von Dürer und Wolgemut“, mit Text von Dr. B. Richl.

Malereien Wolgemuts zu scheiden, wobei mannigfaltige und häufig widersprechende Ergebnisse zu Tage getreten sind. Am eingehendsten hat Professor Robert Vischer in den „Studien zur Kunstgeschichte“ (1886, p. 296—420) über diese Frage gehandelt. Er untersucht stilkritisch nicht nur die beglaubigten Werke Wolgemuts, sondern auch die stattliche Zahl sämtlicher Gemälde, Holz- und Kupferstiche, welche ohne urkundliches Zeugnis, ihrer allgemeinen Verwandtschaft mit den ersteren halber, mit grösserer oder geringerer Berechtigung für Arbeiten des Meisters ausgegeben worden sind. Vischers Urteile und Ergebnisse dürften besser als alle anderen Untersuchungen Wolgemuts Eigenart geschildert und definiert haben.

Wenn wir trotzdem mit Rücksicht auf den zweifelhaften Ursprung der Goslarer Gemälde eine selbständige Analyse der Wolgemutschen Werke versuchen, so geschieht dies deshalb, weil wir glauben, dass bei allen Forschungen über diesen Künstler bisher kein richtiger Standpunkt eingenommen worden sei, von dem aus die Thätigkeit des Meisters fest umgrenzt und bestimmt werden könne. Wir meinen, dass dieser Standpunkt allein durch eine systematische Vergleichung der beglaubigten Arbeiten Wolgemuts zu gewinnen sei. Erst wenn auf diesem Wege der künstlerische Charakter des Meisters sicher erkannt worden ist, wird es möglich sein, mit Hilfe der gewonnenen Merkmale auch die weniger sicheren, ihm aus allgemeinen Gründen nur zugeschriebenen Bildwerke zu bestimmen. Indem wir demgemäss von den beglaubigten Werken Wolgemuts ausgehen, beschränken wir unsere Untersuchung auf folgende Altargemälde:

1. auf den Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Zwickau,
2. auf den sogen. Peringsdörfferschen Altar im Germanischen Museum zu Nürnberg,
3. auf den Hochaltar der Stadtkirche zu Schwabach.

Dazu kommen viertens noch die Holzschnitte der Hartmann Schedelschen Weltchronik, für welche der Meister, allerdings im Verein mit seinem Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff, über dessen künstlerische Fähigkeiten wir aber keine Vorstellung haben, die Vorlagen gezeichnet hat.

Bei der stilkritischen Analyse und Vergleichung dieser Gemälde und Holzschnitte folgen wir dem, nach unserer Meinung, unanfechtbaren Grundsatz, dass überall da, wo Übereinstimmung herrscht,

Wolgemuts eigenhändige Arbeit, bei Verschiedenheiten dagegen die seiner Schüler angenommen werden müsse. Dazu bestimmt uns die Erwägung, dass Gesellen und Gehilfen sich nur vorübergehend in der Werkstatt des Meisters aufhielten und beständig wechselten, Wolgemut dagegen stets blieb. Die Thätigkeit der ersteren beschränkt sich also nur auf eine Mitwirkung in Einzelheiten, Wolgemut ist jedoch als Meister, der die Aufträge empfing und seinen Namen für die fertigen Werke hergab, zweifelsohne, wenn auch nicht an allen, so doch an den meisten Arbeiten beteiligt gewesen. Die einzelnen Hände, die sich bei unserer Untersuchung ergeben, bezeichnen wir vorläufig mit Buchstaben des Alphabetes, um sie erst am Schlusse, soweit dies möglich ist, durch Namen zu ersetzen.

Das erste nachweisliche Werk Wolgemuts, der Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Zwickau, stammt aus dem Jahre 1479.¹⁾ Es ist ein grosser Schrein mit dreifachem Flügelpaar. Das Innere des Altarschreins und der Predella enthält reiches Schnitzwerk, die Flügel und die Rückseite des Altares sowie die Deckel der Predella zahlreiche Gemälde. Eine nähere Betrachtung ergibt, dass mindestens vier Künstler an dem ganzen Werke thätig gewesen sind.

Als den bedeutendsten von ihnen, X, erkennen wir denjenigen, von welchem die dem Umfange nach grössten Darstellungen auf dem innersten Flügelpaar: Verkündigung, heilige Nacht, Anbetung der drei Könige und heilige Sippe, herrühren. Eine streng symmetrisch angeordnete Komposition ist diesen Bildern gemeinsam. Auf jeder Tafel sind die Figuren beiderseitig zu gleichen Teilen gruppiert. Maria und Joseph kehren in übereinstimmender Gestalt und Kleidung auf allen wieder. Der Kopftypus der ersteren ist ein wohlgebildetes, volles Oval mit hoher Stirn, langer, schmalrückiger, leicht gebogener Nase, etwas unnatürlich breiten Wangen. Die Augenbrauen sind hochgewölbt, von sehr schwacher Zeichnung, der Mund klein und festgeschlossen, das Kinn voll und rundlich. Der Meister war sichtlich bestrebt, jedes Eckige und Scharfe in dem Antlitz der Maria zu vermeiden.

Anders die männlichen Köpfe: Joseph, mit eingefallenen Wangen, kleinen zusammengekniffenen Augen, an den Flügeln etwas eingezogener Nase, kräftig hervortretendem Unterkiefer, grauem Haar

1) Cfr. von Quandt, Die Gemälde des Michael Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau; ferner G. von Bernewitz, Die Marienkirche zu Zwickau; Traugott W. Hildebrandt, Die Hauptkirche St. Mariä zu Zwickau.

und kurzem Kinnbart, gemahnt einigermaßen an den Josephstypus Rogiers van der Weyden.¹⁾ Häufig im Halbprofil zur Seite gewandt und daher in der Zeichnung misslungen, erhält sein Antlitz einen Zug ins Mürrische, Verdriessliche. In den Köpfen der übrigen männlichen Figuren ist ein energisches Bestreben zu charakterisieren bemerkbar, namentlich bei den heiligen drei Königen und den Männern, welche die heilige Sippe umgeben, und welche offenbar wohl die Stifter des Altarwerkes vorstellen sollen.²⁾ Die Gestalten sind im allgemeinen schlank, hager, von mittlerer Grösse; ihre Hände zeigen eine höchst eigenartige Bildung von magerer, knochiger Form. Am wenigsten gelungen erscheinen die kleinen Kinderfiguren mit greisenhaften Gesichtszügen und verzeichneten Gliedmaßen. Die Gewänder verbergen zwar die Körperformen völlig, sind aber doch frei von kleinlichem Faltenwurf. Die Behandlung der steifen, scharf gebrochenen Stoffe gemahnt vielfach an die Technik des Holzschnitzers. Mit minutiöser Sorgfalt ist die Ausstattung der Szenerie im einzelnen, wie die Blumen im Vordergrund, die Gerätschaften im Zimmer, ausgeführt; besonders feine Naturbeobachtung zeigen auch die landschaftlichen Hintergründe, teils felsige, von Flüssen durchzogene Gegenden mit hochragenden Burgen, teils Strassenansichten nach Art der Niederländer. Der Grund sämtlicher Darstellungen ist golden, die Farbengebung, anscheinend nachgedunkelt³⁾, von tiefem braunem Ton, das Inkarnat hell mit lichtbräunlichen Schatten. Alles in allem erweist sich Meister X als ein Künstler, welcher mit dem Realismus der niederländischen Schule eine Richtung auf das Ideale, vor allem auf die feine psychologische Durchbildung seiner Typen verbindet.

Ein anderer an dem Werke thätiger Künstler, Y, dem ersteren im allgemeinen verwandt, steht ihm an Begabung bedeutend nach. Ihm gehören an: Christus am Ölberg, Christus am Kreuz, ferner die Halbfiguren von Evangelisten, Engeln und Heiligen auf den

1) Cfr. z. B. den Middelburger Altar Rogiers im Berliner Museum, Nr. 535.

2) Cfr. v. Quandt, I. c. p. 9. In der links am Rande des Gemäldes stehenden Gestalt mit einer Schriftrolle und ausgestreckter Hand will man ein Selbstporträt Wolgemuts erkennen. Vischer (a. a. O. p. 352) glaubt dasselbe in der barhäuptigen Figur neben dem Erstgenannten erblicken zu können. Eine Übereinstimmung beider mit Dürers Wolgemut-Porträt (in dessen 83. Lebensjahr, München, Pinakothek Nr. 243) liegt unseres Erachtens nicht vor.

3) Cfr. Vischer a. a. O. p. 351.

Flügeln der Altarstaffel. In diesen Bildern sind die Gestalten klein und schwächig, ihre Glieder kurz, die Proportionen überhaupt verfehlt. Die Typen sind zwar regelmässig und edel, doch ohne den Ausdruck und ohne die eingehende Individualisierung der Gestalten des Meisters X. Das Kolorit ist heller und unruhiger in der Gesamtwirkung. In der Kompositionsmanier zeigen sich jedoch keine Verschiedenheiten.

Dagegen ist auf den Tafeln des dritten an den Gemälden beteiligten Künstlers, Z, Dornenkrönung (mit Schaustellung und Geisselung Christi) und Kreuztragung (worauf noch die Handwaschung des Pilatus), eine geordnete Verteilung der Figuren völlig preisgegeben. Kaum vermag der Beschauer sich zurecht zu finden unter der Menge von wunderlich gestalteten Henkern, Weibern, Kriegsknechten und Bauern. Die einzelnen Gestalten sind von äusserster Roheit und Hässlichkeit, mit verzerrten Gesichtszügen und verrenkten Gliedern. Störend wirkt auch der ins Bläuliche schimmernde Fleischtön und der knittrige Faltenwurf der Gewänder. Dies alles sowie die flüchtige Behandlung der Landschaft und des Beiwerks steht in einem direkten Gegensatze zu der Manier des Meisters X.

Das auf der Rückseite des Schreines mit Leinfarben gemalte Jüngste Gericht¹⁾ und das ornamentale Rankenwerk ist sehr beschädigt und bedeutend übermalt. So viel noch zu erkennen ist, scheint ein untergeordneter Maler hier thätig gewesen zu sein (vielleicht Y?). Doch müssen wir verzichten, hier ein sicheres Urteil abzugeben.

Das Schnitzwerk im Innern des Schreines stellt Maria in Lebensgrösse, umgeben von acht heiligen Frauen, dar, dasjenige in der Altarstaffel Christus und die zwölf Apostel in Halbfiguren. Alles ist überreich mit Gold und den bestimmten, klaren Farben bemalt, welche sämtlichen Gemälden eigen sind. Vorausgesetzt, dass diese Bemalung noch die alte, ursprüngliche ist, dürfte dieselbe auch von einem der drei an den Bildern des Altares beschäftigten Meister herrühren. Auch die Formengebung lässt im einzelnen, wie Beispiels halber in der Gewandbehandlung, Anklänge an den Stil der Gemälde, speziell an diejenigen von Meister X nicht verkennen. Zu den Typen des letzteren stehen aber andererseits die starren Gesichter und die vollen Glieder der Holzfiguren in einem so offenbaren

1) Dazu noch in kleinem Format: das Veronikatuch, Mannaregen und Messe von Bolsena.

Gegensatz, dass keinesfalls X oder einer der drei anderen genannten Maler zugleich für die Herstellung der plastischen Teile des Altares in Frage kommen kann. Vielmehr scheint im Atelier Wolgemuts eine besondere Abteilung für Holzschnitzereien bestanden zu haben, zumal da auch die übrigen beglaubigten Werke des letzteren mit plastischem Bilderschmuck und zwar jedesmal an der hervorragendsten Stelle, von der, einer alten Tradition gemäss, die Malerei noch ausgeschlossen blieb, versehen sind. Hier nun in Zwickau scheint ein solcher Bildschnitzer (V) aus der Wolgemuteschen Werkstatt nach den Angaben vermutlich des besten Künstlers, X, gearbeitet zu haben.

Der Zwickauer Altar stellt sich demnach in seiner Gesamtheit als das Werk von vier Künstlern dar, von denen die Persönlichkeit des Meisters X am meisten in den Vordergrund tritt, während Y, V, Z, welche ihn in den plastischen und malerischen Teilen des Werkes unterstützten, in geringerem Umfange beteiligt sind und auch in künstlerischer Hinsicht nicht auf gleicher Stufe mit ihm stehen.

Das zweite der beglaubigten Altarwerke Wolgemuts ist der Hochaltar, welcher um 1487 von Sebald Peringsdörffer für die in jüngster Zeit abgebrochene Augustinerkirche St. Veit in Nürnberg gestiftet worden ist (jetzt im Germanischen Museum). Die Echtheit des Werkes ist beglaubigt durch das Zeugnis Neudörffers.¹⁾ Der Peringsdörffersche Altar ist nicht in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten: einzelne Teile werden an verschiedenen Stellen im Germanischen Museum, andere in der Nürnberger Lorenzkirche aufbewahrt, noch andere sind verloren gegangen. Das Werk bestand ehemals, wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, aus einem grossen Schrein mit Schnitzwerk, vier beweglichen und zwei feststehenden Flügeln, sowie einer mit Deckeln versehenen Predella. Das Schnitzwerk im Innern ist verloren gegangen. Es stellte nach Murr²⁾, welcher den Altar noch an seinem ehemaligen Platze in der Augustinerkirche gesehen hatte, Maria mit Heiligen dar. Die beiden inneren beweglichen Flügel befinden sich im Germanischen Museum (Katalog v. 1886,

1) Es ist dies das einzige Werk, welches Neudörffer neben der Schedelschen Weltchronik anführt. Cfr. „Joh. Neudörffers Nachrichten“, herausgeg. v. Lochner in d. Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Nürnberg 1828, p. 35.

2) Chr. G. von Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1778.

Nr. 112 bis 115). Ihre Aussenseiten enthalten die vier Heiligenpaare St. Katharina und Barbara, Rosalie und Margarethe, Nikolaus und Johannes Baptista, Georg und Sebald. Auf den Innenseiten erblicken wir je eine Szene aus dem Leben der Heiligen Lukas, Sebastian, Bernhard, Christophorus, ferner vier Darstellungen aus der Legende des heiligen Veit, des Schutzpatrones der Augustinerkirche. Vier weitere, in den Maassen mit den eben genannten Gemälden übereinstimmende Darstellungen aus dem Leben dieses Heiligen, teils im Germanischen Museum (Nr. 126 und 127), teils in der Lorenzkirche (Nr. 12 und 18), bildeten, wie wir annehmen dürfen, ursprünglich die beiden äussersten, feststehenden Flügel des Altares. Auf einem der Bilder (Nr. 12) in der Lorenzkirche steht das Monogramm R. F. und die Jahreszahl 1487.¹⁾ Zur Predella endlich gehören, nach Rettberg²⁾, zwei kleinere, längliche Tafeln des Germanischen Museums (Nr. 123 und 124) mit den Heiligen Kosmas und Damian, Magdalena und Lucia auf den Aussenseiten, dem Martyrium der 10000 von Nikomedia und der heil. Ursula nebst den 11000 Jungfrauen auf den Innenseiten.

Das Altarwerk zeigt in mehreren Teilen die Hand des Meisters X vom Zwickauer Hochaltar. Sein Eigentum sind vor allem die auf den Rückflächen der inneren Flügel gemalten statuenhaften Heiligen gestalten. Die Gesichtstypen mit den bezeichneten Merkmalen kehren hier wieder, wie auch die hageren Gestalten mit den knöchigen Gliedern und den seltsam geformten Händen seine Manier verraten. Mit Bezug auf letzteres vergleiche man z. B. die ausgestreckte Hand des Johannes mit den Händen des Engels und Gott Vaters auf der Verkündigung des Zwickauer Altars. Im übrigen strebt der Meister X auch hier nach scharfer Charakterisierung der Gesichter und Gestalten, doch übertrifft er damit bedeutend seine früheren Leistungen.

Am hervorragendsten sind die vier männlichen Heiligen, wahre Charaktertypen. Sebald, ein feuriger Greis mit langem, grauem Bart, steht fest mit gespreizten Beinen da und weist sein Kirchenmodell vor; neben ihm, in ritterlicher Rüstung mit Streitaxt und Lanze der jugendliche Georg, den Blick gespannt nach vorwärts

1) Cfr. Waagen, l. c. I, 159 u. 216; R. Vischer l. c. 365.

2) R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854, p. 68; Waagen a. a. O. p. 213.

richtend. Wie in tiefes Sinnen verloren, schreitet der Täufer, mit der abgemagerten Hand auf das Lamm deutend, einher, während Nikolaus, anscheinend die Porträtfigur eines Nürnberger Geistlichen, ruhig auf das Buch mit den Broten niederschaut. Der Gegensatz verschiedener Individualitäten ist in der knappen und bestimmten Weise wie hier nur noch von Dürer auf seinen berühmten „Vier Aposteln“ zur Darstellung gebracht worden. Weniger sind dem Künstler X die heiligen Frauen, Rosalie, Margarethe, Katharina und Barbara, gelungen, bei denen trotz aller Anmut der Erscheinung „die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ermüdend wirkt“. ¹⁾ Ausser diesen Gemälden möchte ihm noch die durch eine reizvolle Landschaft ausgezeichnete Darstellung des heiligen Christophorus, welcher auf seinen Schultern den Christusknaben durch das Wasser trägt, zuzuschreiben sein. Der letztere zeigt wieder die Schwächen der Behandlung, welche wir bei den Kinderdarstellungen des Zwickauer Altars hervorgehoben haben. In der Anordnung der Figuren, der Landschaft und dem leuchtenden Kolorit fällt auch hier die Ähnlichkeit mit niederländischen Werken, speziell mit der gleichen Darstellung von Dierik Bouts, ²⁾ auf.

Die acht Szenen aus dem Leben des heiligen Veit sowie die Predellenbilder rühren von der Hand eines anders gearteten Künstlers A her, welcher direkte Abhängigkeit von X zeigt, vielleicht einer seiner Schüler war. A unterscheidet sich von X darin, dass dessen Vorzüge bei ihm weniger, seine Schwächen dagegen mehr hervortreten, wie dies bei einem Schüler häufig der Fall ist: Das rötliche Inkarnat wird bei ihm brandrot, die Gestalten plump und hässlich, die Charakterköpfe zu Karrikaturen. Im Vergleich zu Y vom Zwickauer Altar zeigt er mehr Sinn für dramatische Darstellung bei härterer Formengebung. Ob die Kompositionen seiner Bilder auf X zurück zu führen sind, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls können wir aber die verbessernde Hand desselben im einzelnen, z. B. in den vortrefflichen Köpfen auf „Veit im Löwenzwinger“ und „Veit seine Verlobte zurückweisend“ erkennen.

Einem dritten Künstler B sind die übrigen Gemälde des Altarwerkes zuzuerkennen: „Der heil. Bernhard schaut in der Verzückerung Christus am Kreuz und umfängt den Leichnam mit den Armen,“ sowie „Der heil. Lukas malt das Bildnis der Mutter Gottes mit dem

1) Cfr. Schnaase, *Gesch. d. bild. K.* VIII, p. 383.

2) Münchener Pinakothek, Nr. 109.

Kinde“. Wie diese beiden Darstellungen schon durch ihren vorwiegend lyrisch-idyllischen Charakter und durch die Innigkeit der Auffassung von den Werken der Künstler X und A verschieden sind, zeigen sie auch wesentliche stilistische Unterschiede; so ein helleres Kolorit, besonders in den Fleischteilen, weichere Körperformen und rundlichere Gesichtszüge. Diese Eigentümlichkeiten sowie die Ähnlichkeit des Madonnentypus (auf dem Bilde des heil. Lukas) mit dem der schwäbischen Schule, speziell dem des älteren Holbein,¹⁾ haben uns vermuten lassen, dass B von schwäbischer Abkunft oder von schwäbischen Meistern ausgebildet sein möchte. Mit dem Leichnam des vom Kreuze in die Arme des heil. Bernhard gleitenden Christus, welcher sich durch sorgfältige und verständnisvolle Behandlung des Nackten auszeichnet, stimmt auch der Körper des heil. Sebastian auf der Darstellung seines Märtyrertodes überein. Also scheint auch hier der Künstler B angenommen werden zu müssen, während die unbeholfenen und mangelhaft proportionierten Figuren der Henker und die etwas nüchterne Landschaft wieder die Hand des Schülers A verraten.

Die Malereien des Peringsdörrferschen Altars rühren demnach von drei Künstlern her: Der schon von den Zwickauer Gemälden her bekannte Meister X erscheint auch hier als der bedeutendste von ihnen. In dem künstlerischen Können des Meisters ist aber ein grosser Fortschritt, sowohl was die formale Durchbildung der menschlichen Gestalt betrifft, als auch besonders in der scharfen Charakteristik der Personen, zu konstatieren. Auch B erweist sich als hervorragenden Künstler, welcher aber, wie bemerkt, der schwäbischen Malerschule näher stehen möchte, als der fränkischen. In A endlich konnten wir einen geringen Schüler des Meisters X vermuten.

An dritter und letzter Stelle ist unter den bezeichneten Malereien Wolgemuts der Hochaltar der Stadtkirche zu Schwabach, einem Nachbarstädtchen von Nürnberg, zu nennen. Der Altar ist 1508 vollendet und an Ort und Stelle aufgestellt worden, nachdem sich die Herstellungsarbeiten durch mehrere Jahre hingezogen hatten²⁾ und noch am 29. April 1507 seitens des Schwabacher Rates aus-

1) Cfr. das gleichfalls im German. Museum befindliche Madonnenbildchen von Holbein d. Ä., Nr. 151.

2) An dem rechten, feststehenden Flügel des Altars die Jahreszahl 1506.

drücklich auf ihre Beschleunigung gedrungen worden war.¹⁾ Es ist ein sehr umfangreiches, im Innern des Schreines und der Predella mit reichem plastischen Schmucke ausgestattetes Werk. Die drei gewaltigen Flügelpaare, sowie die beiden Deckel der Predella sind innen und aussen bemalt.

Die plastischen Teile des Altares: im Mittelstück Maria und Christus in throno zwischen Johannes Baptista und St. Martin von Tours, den beiden Schutzpatronen der Kirche, auf den Flügeln die Reliefs der Geburt, Auferstehung Christi, Ausgiessung des heiligen Geistes und des Todes der Maria, in der Staffel das Abendmahl, sowie die das Ganze bekrönende Gruppe, Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen, zwischen Maria und Johannes und zwei Posaunen blasenden Engeln, sind von der neueren Forschung²⁾ einstimmig dem Veit Stoss, wie es scheint, mit Recht, zugeschrieben worden. Auf ihn deuten mit Sicherheit die ausgebogenen Gestalten, der leidenschaftliche, oft bis zur Verzerrung der Gesichtszüge übertriebene Ausdruck der Köpfe, der äusserst unruhige und knitterige Faltenwurf u. dergl., sowie Anklänge an andere Arbeiten des Künstlers. Z. B. erinnern die Flügelreliefs des Schwabacher Altares an die des Marienaltars in der Krakauer Frauenkirche, die Komposition des Abendmahles in der Predella zu Schwabach an die gleiche Darstellung auf den Steinreliefs im Chor der Nürnberger Sebalduskirche³⁾

Die auf den sechs Hauptflügeln⁴⁾ enthaltenen Malereien zeigen ausser den überlebensgrossen Figuren von Johannes Baptista und Martin von Tours acht Szenen aus dem Leben dieser Heiligen sowie vier aus der Passionsgeschichte Christi. Alle diese Gemälde stimmen stilistisch vollkommen miteinander überein, stehen indessen zu alle dem im Gegensatz, was bisher aus Wohlgemuts Werkstatt hervorgegangen ist. Die Anordnung der Figuren ist geschickt und lebendig, die Gestalten sind meist schlank und gerade gewachsen,

1) Cfr. die von diesem Tage datierte Urkunde bei Meusel, Neue Miscellaneen IV, p. 476. Ferner vergl. Chronicon Suabacense von Heinrich v. Falkenhausen, hrsg. von Joh. Georg Maurer. Schwabach 1756, p. 90 u. 325.

2) Vgl. R. Vischer, l. c. p. 373; W. Bode, Geschichte d. dtsch. Plastik, p. 126; Bergau, in seiner Biographie des Veit Stoss (in Dohmes Kunst und Künstler), will den Meister überhaupt seit seiner Rückkehr aus Krakau 1496 in Wolgemuts Atelier arbeiten lassen.

3) Die Reliefs, anscheinend in einer Steinmetzwerkstatt, vielleicht der des A. Kraft, ausgeführt, gehen offenbar auf Modelle des Veit Stoss zurück.

4) Photographien derselben bei W. Kandel, Photograph in Schwabach.

dabei von vollen Körperformen, die Gesichter rund und fleischig mit kurzer, dicker Nase, etwas wulstigen Lippen und lebhaften, glänzenden Augen. Besonders ist zu bemerken, dass gewisse stilistische Eigentümlichkeiten bereits auf Dürer hinweisen: wie die hellen, bläulich abschattierten Gewänder mit den scharf gebrochenen Falten, die Luftperspektive in der bergigen, in blaue Ferne allmählich sich auflösenden Landschaft. Auch die Anwendung von Glanzlichtern zur Belebung der Gesichtsflächen und die bis ins Kleinste sorgfältig durchgeführte Behandlung des Haares sind diesem Meister anscheinend abgesehen. Offenbar stand also der Urheber dieser Bilder, C, unter dem Einfluss Dürers oder wenigstens der Künstler, welche wie H. L. Schäußelein und H. von Kulmbach von jenem abhängig waren. Das Ganze, dessen Konzeption wohl auch auf C zurückzuführen ist, macht trotz der tiefen, gut abgestimmten Farben und der fortgeschritteneren Fertigkeit in der Darstellung menschlicher Figuren den Eindruck einer flüchtigen, nur auf dekorative Wirkung abzielenden Malerei. Doch ist die Schuld daran wohl nicht nur dem Künstler, sondern auch der Eile, mit welcher die Herstellung der Gemälde betrieben wurde, beizumessen.

Auf den kleinen Bildern der Predella, welche bei geschlossenen Flügeln die Grablegung, bei geöffneten Johannes den Täufer und Martin von Tours, die heilige Anna Selbdritt und Elisabeth in Halbfiguren auf gemustertem Goldgrund zeigen, begegnen uns wieder die Gesichtstypen und stilistischen Eigentümlichkeiten des Meisters X. So die Frauenköpfe, welche mit denen des Zwickauer und Peringsdörfferschen Altares übereinstimmen, und Nikodemus, der die Züge des Peringsdörfferschen heiligen Sebald trägt. Die Halbfigur des Täufers ist, abgesehen von der Verschiedenheit des äusseren Formats, geradezu eine Wiederholung der gleichen Gestalt vom Peringsdörfferschen Altar. Hier wie dort wird der Kopf von üppigem, dunkelbraunem Haar umrahmt, sind die Wangen tiefgefurcht und eingefallen, die dunklen Augen starr nach vorwärts gerichtet, während die dürre, längliche Hand auf das Agnus dei hindeutet. Doch bezeichnet der Schwabacher Johannes durch Vertiefung des seelischen Ausdruckes und sorgfältigere Modellierung des Fleisches einen erheblichen Fortschritt selbst über das Nürnberger Werk hinaus. Überhaupt darf diese Gestalt mit dem visionären Blick und den durch Askese vergeistigten Zügen zu dem Besten gerechnet werden, was die ältere deutsche Malerei geschaffen hat.

Für die Komposition der Grablegung scheint sich der Meister X das berühmte Schreyersche Grabmal an der Aussenseite der Sebalduskirche, welches inschriftlich 1492 vollendet war, zum Muster genommen zu haben. Wie Kraft verlegt er den Schwerpunkt der Handlung mehr in die linke Hälfte des Bildes. Dabei ist aber die Anordnung der Figuren lockerer und ungezwungener als in jener Darstellung, da dem Maler hierin eine grössere Freiheit wie dem Reliefplastiker gestattet war. Die einzelnen Figuren sind aber ziemlich steif und leblos, wie überhaupt das Gemälde in der ergreifenden Schilderung des tragischen Vorganges dem Relief nicht gleichkommt.

Die ganze Rückseite des Altars ist ähnlich wie die des Zwickauer Werkes bemalt. Inmitten von leichtem, ornamentalem Rankenwerk erhebt sich der Stammbaum Christi, auf welchem hoch oben Maria mit dem Christkind thront. Unten halten zwei Engel das Schweisstuch der Veronika. Die Farben sind nur sehr dünn aufgetragen und deshalb jetzt fast verblichen, die Ausführung ist flüchtig und rührt wohl von einem untergeordneten Künstler her. Bei dem sehr beschädigten Zustande der Malereien erscheint es jedoch zweifelhaft, ob derselbe mit einem der übrigen, am Altare beteiligten Künstler zu identifizieren ist.

Für den Schwabacher Altar dürfen wir somit wieder die gemeinsame Thätigkeit von drei Künstlern annehmen. Die Schnitzereien besorgte diesmal der hervorragendste Meister in diesem Fach, Veit Stoss, den grössten Teil der Gemälde ein Künstler, welcher schon unter dem Einflusse Dürers und der Renaissance steht. Nur in geringerem Umfang ist Meister X vertreten, doch zeigt er sich auch hier wieder seinen Mitarbeitern überlegen.

Endlich gingen aus Wolgemuts Werkstatt umfangreiche Illustrationen zu Druckwerken hervor, welche, soweit sie urkundlich bezeugt sind, hier besprochen werden sollen. Wie die Schlussnotiz des Buches und ein erhaltener Kontrakt¹⁾ besagen, wurden die zahlreichen Holzschnitte der „Weltchronik“ des Dr. Hartmann Schedel, welche bei A. Koberger in Nürnberg a. 1493 erschien, von Michel Wolgemut und seinem Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff ausgeführt. Erwiesenermaassen beschränkte sich aber ihre Thätigkeit darauf,

¹⁾ Cfr. die Urkunde bei M. Thausing, Wolgemut als Meister W., in den „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung“ 1884 V. Erstes Heft. Reproduktionen mehrerer Holzschnitte bei R. Muther, die deutsche Bücherillustration.

dass sie die Vorlagen zu den Holzschnitten nach bisher noch teilweise unbekannten Quellen ¹⁾, und zwar entweder auf Papier oder auch wohl direkt auf den Holzstock zeichneten. Da diese Zeichnungen bis auf eine ²⁾ nicht erhalten sind, die Holzschnitte selbst aber von in der Werkstatt arbeitenden Handwerkern, deren mangelhafte Technik die feineren Unterschiede der Vorlagen der beiden Künstler verwischte, hergestellt wurden, so ist es nicht möglich, die Thätigkeit der letzteren scharf voneinander abzugrenzen. Deshalb wollen wir im folgenden, zumal da für den Zweck dieser Untersuchung Holzschnitte überhaupt von geringerer Wichtigkeit sind, nur auf die Blätter eingehen, welche stilistisch den Malereien des Meisters X vorzugsweise gleichkommen. Zunächst Blatt I verso, auf welchem Gott Vater als Weltschöpfer thronend und umgeben von reichem Ornament und Rankenwerk dargestellt ist. Dazu gehört die im Besitz des Britischen Museums befindliche Federzeichnung in Bister, die in völliger Übereinstimmung mit dem Holzschnitt, wohl sicherlich als eine authentische Arbeit des Meisters X anzusehen ist. Wir finden hier wieder den üblichen Typus des Künstlers mit den scharfen Gesichtslinien, den steifen, an Holzskulpturen erinnernden, doch nicht kleinlichen Faltenwurf, dann die charakteristische knochige Hand, deren überall sich gleichbleibende Haltung und Form schon auf dem Zwickauer, Peringsdörfferschen und Schwabacher Altar beobachtet wurden. Das dekorative Laub- und Rankenwerk, in welchem kleine Putten sich tummeln, zeugt für die schon in den verzierten Sockeln der Peringsdörfferschen Heiligenfiguren bewiesene Geschicklichkeit des Meisters auf dem Gebiete der Ornamentik, in welcher sich bereits italienischer Einfluss geltend macht. Somit wäre wahrscheinlich, dass vom Meister X der Entwurf wie die Ausführung dieses Blattes, des vornehmsten in der ganzen Chronik, gewissermaassen des Titelblattes, herrühren; doch zeigt eine nähere Untersuchung und Vergleichung der Zeichnung und des Holzschnittes, dass die erstere in der xylographischen Reproduktion bedeutend verschlechtert wurde, so dass also auch hier die Hand eines handwerksmässigen Holz-

1) Cfr. II. von Loga, die Städteansichten in der Schedelschen Weltchronik, im Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen. Jahrg. 1889. Bd. IX.

2) Publiziert von Sidney Colvin im Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1887. Bd. VII, p. 98 ff. Ebendort eine Reproduktion der Zeichnung, welche die Jahreszahl 1490 trägt.

schneiders anzunehmen ist, welcher die Vorlage des Meisters X auf den Holzstock übertragen hat. Ebenso dürfte vermutlich bei der Herstellung der übrigen Blätter verfahren worden sein. Von diesen sind auf den Meister X zunächst zurückzuführen: Bl. II—VI verso, wo wir die typische Hand, diesmal in beträchtlicher Grösse, wieder antreffen, ferner die Szenen aus der Geschichte des ersten Menschenpaares (fol. V—IX), bei denen besonders die Gesichtsbildung der Eva an den weiblichen Typus des Zwickauer Altares erinnert, sodann die in ganzer Figur dargestellten Patriarchen und Könige, welche in ihrem mageren, derbknochigen Gliederbau und in der festen Art des Auftretens grosse Verwandtschaft mit den Heiligen des Peringsdörferschen Altares besitzen. So Noah XIV v., Abraham XXII, Saul XLI, Samson XLI verso ¹⁾, David und Salomon XLVI verso, Alexander Magnus LXXV verso, Eraclius CVI, Friedrich III fol. 66. XLVII und Maximilian ²⁾ CCLVIII, schliesslich noch die Halbfiguren der Evangelisten Markus, Lukas und Johannes CIII, CVIII, CIX v., des hl. Augustinus CXXXVI, Benedictus abbas CXLIIII, Gregorius Magnus doctor CXLVIII, St. Sebald CLXII v. und des Mahumeth turchorum imperator CCLVI v.

Von grösseren Kompositionen mag X vielleicht noch Christus mit den zwölf Aposteln (fol. CI v.), den Kaiser, umgeben von den sieben Kurfürsten (fol. CLXXXIII), das jüngste Gericht (fol. CCLXV) und die Zusammenkunft des Aeneas Sylvius mit Friedrich III. ³⁾ (fol. CCLVII verso) gezeichnet haben.

Wenn sich nun auch im weiteren z. B. in den Städteansichten und in den in der Reproduktion sehr handwerksmässig erscheinenden kleineren Darstellungen Anklänge an den Stil des Meisters X verfolgen lassen, so müssen wir doch aus Mangel an Beweismitteln darauf verzichten, dieselben einer bestimmten Künstlerhand zuzuweisen; jedenfalls genügt es uns, festgestellt zu haben, dass X

1) Derselbe hat grosse Ähnlichkeit mit dem Simson auf einem Blatte des Breviarium Grimani, und es erscheint nicht ausgeschlossen, dass die zweifelhaften Urheber des Codex die weit verbreitete Weltchronik vor Augen gehabt und die Holzschnitte der letzteren zum Teil als Muster für ihre Miniaturen benutzt haben. In wiefern noch weitere Übereinstimmungen beider Illustrationswerke vorliegen, konnte hier nicht näher verfolgt werden.

2) Beide Kaiser tragen Porträtzüge.

3) Die gleiche Szene malte bekanntlich Pinturricchio an die Wände der Piccolomini-Bibliothek zu Siena. Eine Ähnlichkeit beider Darstellungen liegt aber nicht vor.

auch an diesem Holzschnittwerke, und zwar wiederum an erster Stelle beteiligt war.

Das Resultat unserer Untersuchungen über die beglaubigten Werke Wolgemuts zeigt, dass auf allen Bildern die Hand des Meisters X vorkommt, diesem also der vornehmste Anteil an der Arbeit zuzuweisen ist. Dem gegenüber begegnet eine Reihe anderer und zwar bei jedem Werke Wolgemuts verschiedener Künstler (Y, Z, V, A, B, C), welche die Gehilfen, zum Teil auch die Schüler von X gewesen zu sein scheinen. Ihre Thätigkeit tritt gegen die seine durchaus zurück. Demgemäss dürfen wir ohne Bedenken X mit dem Leiter der Werkstatt, dem Empfänger sämtlicher Aufträge, also mit Wolgemut, identifizieren. Für die Gesellen und Schüler desselben vermögen nur in beschränktem Maasse Namen eingesetzt zu werden.

Als selbständigen Mitarbeiter haben wir bereits Veit Stoss namhaft gemacht, welchem Meister Wolgemut oder der Besteller die Ausführung des plastischen Schmuckes am Schwabacher Altar übertragen zu haben scheint. Der Schüler A, auf welchen die Veitbilder des Peringsdörferschen Altars zurückgehen, hat sich auf einem seiner Gemälde (s. o. p. 43) mit dem Monogramm R. F. bezeichnet. Die bisher bekannt gewordenen Künstlernamen bieten für diese Buchstaben jedoch keine passende Deutung.¹⁾ Dass Wolgemuts Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff, welcher in dessen Hause wohnte, 1490 als Meister in den Bürgerbüchern²⁾ erscheint und 1495 schon als verstorben aufgeführt wird³⁾, am Peringsdörferschen Altare beteiligt ist, dürfte wohl zu verneinen sein. Schwerlich scheint er mit dem Künstler B identifiziert werden zu können; man müsste denn an-

1) Cfr. Vischer, l. c. p. 360 ff. — Der Passauer Meister Rucland Frühauf scheint nicht in Frage zu kommen, da er schon 1471 im dortigen Rathaus selbständig arbeitete. Die Werke dieses Künstlers sind auch nicht mehr erhalten. Cfr. Janitschek a. a. O. p. 299. Ob die vier Passionsszenen vom Monogrammist R. F. 1491 im Wiener Belvedere (Nr. 1500—1503) stilistisch mit unseren Bildern übereinstimmen, also R. F. 1487 mit demselben identisch ist, muss dahingestellt bleiben, da die Gemälde in Wien von uns nicht geprüft werden konnten. Cfr. Schnaase, l. c. VIII, p. 494 ff. Rettberg (Nürnbergers Kunstleben, p. 72) will in dem Monogrammist Kaspar Rosenthaler erkennen. Diese Ansicht ist widerlegt von Schönherr, Mitteilg. der Wiener Zentralkom. X, p. XXIV.

2) Cfr. II. von Murr, Journal zur Kunstgesch. II, 31 u. 314 ff, XV, 23 ff.

3) Nach einer Urkunde vom 4. Febr. 1495 im Nürnberger Stadtarchiv.

nehmen, dass Pleydenwurff auf seiner Wanderschaft völlig unter den Einfluss schwäbischer Meister geraten sei. Inwieweit mit dieser Vermutung das Richtige getroffen ist, entzieht sich der Beurteilung, da die einzigen authentischen Arbeiten des Künstlers, ein Teil der Illustrationen der Schedelschen Weltchronik, nur in Reproduktionen geringerer Handwerker erhalten sind, und deshalb über seine künstlerische Natur keinen Aufschluss gewähren.

Was Wolgemut selbst anlangt, so ist er an allen seinen beglaubigten Werken eigenhändig beteiligt gewesen.¹⁾ Zwar überliess er mit dem zunehmenden Alter die Ausführung der Gemälde mehr und mehr seinen Schülern und Gesellen. Am bedeutendsten ist sein Anteil am Zwickauer Altar, dessen Entwurf im ganzen wohl auf ihn zurückzuführen ist. Umfangreicher und selbständiger

1) Wir sind bei dieser Untersuchung im wesentlichen, einige Abweichungen ausgenommen, zu denselben Resultaten gekommen, wie R. Vischer. Derselbe hält auch die vier Szenen aus der Geburtsgeschichte des Herrn vom Zwickauer Altar für eigenhändige Arbeiten, möchte ihm aber noch die Darstellung des Christus am Ölberg, welche wir auf den Gehilfen Y zurückführten, zuschreiben; die übrigen Gemälde hält er für schlechtes Gesellenmachwerk. Schnaase ist bei der Kreuzigung Christi zweifelhaft, ob sie nicht von Wolgemut selbst herrühre. Was den Peringsdörfferschen Altar betrifft, so gelten die grossen Heiligengestalten allgemein als Originalarbeiten des Meisters, dagegen herrschen über die übrigen Gemälde mannigfache Meinungsverschiedenheiten: Waagen, Schnaase, W. von Seydlitz und H. Janitschek halten nur die Darstellungen aus dem Leben des hl. Veit für Gehilfenarbeiten. R. Vischer erkennt in dem Bilde des malenden Lukas die Hand des Meisters selbst, in den Veitdarstellungen die Hand des R. F., welcher im einzelnen von einem anderen, geringeren Gehilfen unterstützt worden sei, während er den hl. Sebastian und Christophorus einem dritten Gesellen (Hans Traut?) zuschreibt. Das Bild des hl. Bernhard führt er auf einen vierten Künstler zurück, der nicht nur höher wie die übrigen Gesellen, sondern selbst als Michel Wolgemut zu stellen sei. Auch über den Schwabacher Altar herrschen grosse Differenzen: Waagen hält die Staffelmurmalerei für Arbeiten eines Gesellen und nur die überlebensgrossen Figuren des hl. Martin und Joh. Bapt. für die des Meisters, Hotho stimmt ihm im letzteren bei, spricht jedoch dem Wolgemut die Predellenbilder zu. Thausing, welcher dem Meister selbst den grössten Teil der Malereien zuschreibt und darin den Beweis erblicken will, dass dieser noch in seinem hohen Alter eine völlige Stilwandlung durchgemacht und dadurch die Kunst Dürers wesentlich beeinflusst habe, wird von W. von Seydlitz, welcher Hothos Ansicht folgt, und R. Vischer widerlegt. Letzterer erkennt nur in den Predellengemälden die eigene Hand des Meisters und ist darin zu denselben Resultaten, wie wir, gelangt. Janitschek endlich greift wieder auf die Ansicht Waagens zurück.

erscheint schon die Gehilfenarbeit am Peringsdörrferschen Altar, welcher im übrigen dennoch mit Recht als Wolgemuts Hauptwerk gilt. Den Gemälden reiht sich ebenbürtig die Schedelsche Weltchronik an, deren hervorragendste Blätter von der Hand des Meisters herrühren. Am Schwabacher Altar macht sich ein Sinken seiner Produktivität, wohl eine Folge seines hohen Alters (er stand 1508 im 75. Lebensjahr¹⁾), bemerkbar; auch wird er durch das Drängen des Schwabacher Rates genötigt worden sein bei der Arbeit in ausgiebigerem Maasse wie bisher Gehilfen heranzuziehen.

Versuchen wir nun mit Hilfe der gewonnenen Resultate uns den künstlerischen Charakter Wolgemuts klar zu machen, so muss vor allem ebenso vor Über-, wie vor Unterschätzung seiner Bedeutung gewarnt werden. Thausing wollte in Wolgemut gleichsam einen Vorläufer Dürers und denjenigen Künstler erkennen, durch dessen entscheidenden Einfluss Dürer sich erst zu seiner vollen Grösse entwickelt habe. Ebenso einseitig, wie diese Ansicht, wäre die, dass Wolgemut nur ein geschickter Handwerker gewesen sei. Der Vorwurf der Handwerksmässigkeit trifft Wolgemut allerdings, nicht aber seinen künstlerischen Charakter, sondern nur die geschäftliche Handhabung des Kunstbetriebes, die jedoch in damaliger Zeit (wir erinnern an die Ateliers von Squarcione und Perugino) nicht ohne Analogien war, und welche für Werke dieser Entstehung einen Mangel an persönlichem und einheitlichem Gepräge zur Folge hatte.

Wo uns der Meister selbst entgegentritt, erkennen wir immer einen tüchtigen Künstler. Unter den Einflüssen, welche in seiner Jugend auf ihn wirkten, ist unleugbar der stärkste und nachhaltigste von den Niederländern ausgegangen. Wissen wir auch nicht, ob er die Niederlande auf seiner Wanderschaft berührt habe, so hat er sich jedenfalls aber am Niederrhein aufgehalten, wo er Gelegenheit haben mochte, Werke der van Eyckschen Schule, besonders aber des Rogier van der Weyden und seiner Nachfolger kennen zu lernen. Daher die letzterem grösstenteils entlehnten Typen, die leuchtenden Farben seines Kolorits, die liebevolle Naturbeobachtung, welche besonders die Landschaften auf seinen Bildern so anziehend macht. In späteren Jahren scheint Wolgemut an den überall verbreiteten Stichen seines Zeitgenossen Martin Schongauer, dessen herbe Linien-

1) Wolgemut starb 1519.

sprache viel Verwandtes mit seiner Eigenart hat, seinen Stil weitergebildet zu haben, im übrigen indessen von äusseren Einflüssen ziemlich unberührt geblieben zu sein. Deshalb kann auch von verschiedenen Stilperioden bei ihm nicht die Rede sein, vielmehr hat er in zäher Beharrlichkeit an seiner Weise festgehalten und dieselbe, dem deutschen Naturell entsprechend, nur durch Verinnerlichung und durch charakteristische Durchbildung der Typen weiter entwickelt. Schildert er auf seinen frühesten datierten Gemälden die Szenen aus der heiligen Geschichte, so setzt er seine Figuren ziemlich steif und bewegungslos nebeneinander; ihre Köpfe sind dagegen zwar nicht bedeutend, geschweige denn schön, dennoch immer ausdrucksvoll belebt und stets abwechslungsreich charakterisiert: Wolgemut sucht also die Dramatik der Vorgänge wesentlich durch lebendigen seelischen Ausdruck der handelnden Personen zur Darstellung zu bringen. Darum mussten auch die Bilder, welche er später zu malen hatte, seiner Eigenart am meisten zusagen. Die Heiligenbilder des Peringsdörrferschen Altars gaben ihm durch die Gegenüberstellung von Personen ohne jede Handlung Gelegenheit, auf die Betonung der Individualität den grössten Nachdruck zu legen; und hierin hat er, wie auch der Schwabacher Altar bezeugt, das Beste geleistet und ist unseres Erachtens auf seinen grossen Schüler Dürer nicht ohne wesentlichen Einfluss geblieben. Bei alledem darf aber nicht verkannt werden, dass eine gewisse Trockenheit und Nüchternheit der Auffassung die Wirkung seiner Gemälde wesentlich beeinträchtigt. Dazu kommt der strenge Schematismus seiner Kompositionen, die Befangenheit der Gestalten in Gliedern und Bewegungen, die geringe Kenntnis des menschlichen Körpers. Das Kolorit ist stets tief und klar, nur von einer gewissen Buntheit, zu der Wolgemut, ähnlich wie Dürer in seinen frühen Zeiten, neigte. Die wohl meistens der Nürnberger Heimat entlehnte Landschaft mit ihren blumigen Wiesengründen, den fernen, scharf vom Horizonte sich abhebenden Bergen und dem stets wolkenlos heiteren Himmel, zeichnet sich überall durch grosse Anmut aus, und auch nach dieser Richtung hin scheint Dürer durch Wolgemut volle Förderung und Anregung erhalten zu haben.¹⁾

1) Die vorstehenden, auf selbständigen Untersuchungen beruhenden Resultate waren bereits im Laufe des Sommers 1890 abgeschlossen und ihrer Hauptmasse nach niedergeschrieben, als das mehrfach erwähnte Werk, die Nürnberger Malerschule von H. Thode, uns zu einer neuen Prüfung derselben

An letzter Stelle wären nun die Gemälde des Goslarer Huldigungsziimmers mit den Werken Wolgemuts zu vergleichen.

Wir haben gesehen, dass Wolgemut zwar urkundlich nicht als Schöpfer des Goslarer Bildercyklus feststeht, dass aber auch ein anderer Name für dieselben nicht bekannt ist. So möchten diese Malereien vielleicht doch aus stilistischen Gründen ihm angehören?

.....
veranlasste. Die Ergebnisse Thode's, dessen Urteil über Wolgemut und seine künstlerische Thätigkeit zu dem Vischers und der übrigen Wolgemut-Forscher in schroffem Gegensatz steht, vermögen nun auch wir in keinem Punkte anzunehmen. Neigte Thausing zu einer Überschätzung von Wolgemuts künstlerischer Potenz, so drückt ihn Thode zu einem nüchternen, jedes höheren Aufschwunges unfähigen, nur auf materielle Ausbeutung seiner Kunst bedachten Handwerker herab. Auf der andern Seite preist er den in künstlerischer Beziehung bis jetzt durchaus unbekannten Wilhelm Pleydenwuff als den hervorragendsten Vertreter der Nürnberger Malerschule vor Albrecht Dürer und als den Vorläufer und Lehrer des letzteren. Thode gelangt zu dem Resultat, dass er Wolgemuts künstlerische Thätigkeit auch quantitativ auf ein Minimum reduziert. Nach ihm habe der Meister von seinen beglaubigten Werken einmal die Flügelbilder des Zwickauer Altares ausser zweien geliefert, ferner die Staffelnbilder des Schwabacher Altares, in welchen auch wir (wie Vischer, Seydlitz und Hotho) eigenhändige Arbeiten des Künstlers erkannten. Für das Peringsdörffersche Altarwerk kommt dagegen nach Thode nicht Wolgemut, sondern Wilhelm Pleydenwuff in Betracht. Der erstere habe auch in diesem Falle wie so oft nur seinen Namen hergegeben, mit der Herstellung aber nichts zu schaffen gehabt. Wir vermögen diese Ansicht in keiner Weise zu teilen. Die Autorschaft Wolgemuts ist gerade für dieses berühmte Altarwerk besonders beglaubigt. Denn einmal schreibt Neudörffer: „Was aber gemelter Wolgemut zu der Zeit gerissen hat, findet man in der Nürnbergischen grossen Chronik, sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustinerkirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdörffer hat machen lassen.“ Mögen auch Neudörffers Nachrichten manche unrichtige Angaben enthalten, unseres Erachtens liegt in diesem Falle kein Grund vor, an der Glaubwürdigkeit des Nürnberger Historiographen zu zweifeln. Wolgemut war in der That vor Albrecht Dürer der namhafteste und am meisten beschäftigte Künstler in Nürnberg. Die Kirchen der Stadt waren angefüllt mit seinen Werken, von denen Neudörffer jedenfalls eine grössere Anzahl bekannt war. Wenn dieser trotzdem von Wolgemuts Malereien nur den Peringsdörfferschen Altar und zwar als „sein Gemäld“ namhaft macht, so scheint uns diese Angabe darzuthun, dass Neudörffer in Übereinstimmung mit der Tradition diesen Altar als das bedeutendste Werk des Meisters in Nürnberg ansah. Sodann spricht der Stil dieses Altarstückes, den wir oben eingehend entwickelt haben, gegen Thodes Ausführungen. Indem wir darauf verweisen, möchten wir hier nochmals die Übereinstimmung der beiden Figuren Johannes des Täufers auf dem Peringsdörfferschen und auf dem Schwabacher Altar, dessen Predellenbilder Thode ja auch als eigene

Gerade die Heiligenbilder des Peringsdörferschen Altares bieten für die Einzelgestalten an den Wänden des Saales, die Kaiser, Sibyllen und Schutzheiligen, inhaltlich vortreffliche Analogien.

Wolgemut stellt, wie wir fanden, Charaktere dar. Jede seiner Gestalten ist der ideale Typus einer scharf ausgeprägten Individualität. In Goslar dagegen sehen wir eine Reihe von Figuren, denen jeder geistige Ausdruck mangelt. Nur in ihrer körperlichen Beschaffenheit verraten sie eine gewisse Eigenart. Bei den Kaisern

Werke Wolgemuts anerkennt, nachdrücklich betonen. Die Schwabacher Darstellung des Täufers erscheint aber nicht als die Kopie eines charakterlosen Nachahmers, sondern lässt gegenüber dem Peringsdörferschen Altar sowohl hinsichtlich der formalen Durchbildung wie des Ausdruckes eine grössere Reife und einen Fortschritt in der Kunst Wolgemuts erkennen. Auch die übrigen Heiligengestalten des Nürnberger Altarwerkes, dessen Vorzüge von Thode wohl zu überschwänglich gepriesen werden, stimmen durchaus mit Wolgemuts Zwickauer und Schwabacher Malereien überein. Was Thode ferner zu gunsten W. Pleydenwurffs als des Künstlers des Peringsdörferschen Altares vorbringt, entbehrt jedes Beweises. Welche wirklich beglaubigten Werke Pleydenwurffs sind denn vorhanden, auf Grund deren eine Bestimmung möglich wäre? Die Holzschnitte der Schedelschen Chronik können doch nicht als Beweismaterial gelten, da, abgesehen davon dass der Anteil Wolgemuts wie Pleydenwurffs an ihnen nicht einmal feststeht, die Zeichnungen und Entwürfe beider Meister, wie bereits hervorgehoben, durch ungeübte und handwerksmässige Xylographen stark vergrößert und jedes individuellen Gepräges beraubt worden sind. Unmöglich aber dürfte es vollends sein, aus diesen rohen Reproduktionen ein zuverlässiges Urteil über einen bis jetzt völlig unbekannten Meister wie Pleydenwurff zu gewinnen. Auch dafür fehlt jeder Beweis, dass die von Sidney Colvin publizierte Zeichnung Wolgemuts zum thronenden Gott Vater (Vol. I. v.), wie Thode will, eine Arbeit Pleydenwurffs, für die schlechte Ausführung des dazu gehörigen Holzschnittes aber Wolgemut verantwortlich zu machen sei. Und zwar soll „entweder Wolgemut seinerseits den Pleydenwurffschen Entwurf noch einmal nachgezeichnet und diese seine Zeichnung dem Formschneider übergeben, oder er selbst den Holzschnitt nach Pleydenwurff angefertigt haben.“ Undenkbar ist für uns die Annahme, Wolgemut sei der Nachahmer und Handlanger seines jugendlichen Schwiegersohnes gewesen. Zudem zeigt das Blatt in allen seinen Teilen, in der Gestalt Gott Vaters (man vergl. dieselbe Figur auf der Zwickauer Verkündigung), in der Gewandung, in den Kinderfiguren (cfr. die heil. Sippe zu Zwickau), den wilden Männern (vergl. die Sockelfiguren des Peringsdörferschen Altares) und in dem ornamentalen Rankenwerk die Stileigentümlichkeiten Wolgemuts. Nach dem vorhandenen Material ist es unmöglich, bevor nicht glaubwürdige Werke Pleydenwurffs nachgewiesen werden Thodes Ansicht beizustimmen, vielmehr müssen wir unsere Ausführungen in allen Punkten aufrecht erhalten.

tritt die Neigung des Künstlers zu seltsamen, derben Bildungen der Körperformen besonders hervor. Ihr Zweck ist vorzugsweise ein dekorativer. Die Sibyllen, zwar leblos und ohne eine Spur jener innigen Frömmigkeit, welche die Frauen des Peringsdörrferschen Altares auszeichnet, zeugen wiederum von einem Schönheitsgeföhle, welches Wolgemut nicht eigen war. Überhaupt sind die Gestalten im Rathaus ihrem Wuchse nach von anderem Schlage, grösser, stämmiger, breitschultriger als die des Nürnberger Meisters, welcher mehr schwächliche, hagere Körper darzustellen liebte. Die Gesichter sind mit groben Konturen umgeben, die Linien der Nase, des Mundes, des Kinnes, der Wangen und Augen mit feinem, spitzem Pinsel eingezeichnet. Die Gewänder fallen glatt und lang am Körper herunter und legen sich am Fussboden, mit dem Saume aufstossend in breite Falten. Der nur flüchtig, als Nebensache, behandelten Landschaft fehlt die eingehende liebevolle Naturbeobachtung, welche gerade bei den Gemälden Wolgemuts stets anzutreffen ist.

Von gleichem Gepräge, wie die Wandbilder, sind die Deckenmalereien der Ratsstube, welche ihres Darstellungskreises halber am besten mit den Gemälden des Zwickauer Altares zu vergleichen sind. Auch hier lassen sich bedeutende Verschiedenheiten wahrnehmen. Zwar war auf beiden Darstellungen das Schema der Kompositionen typisch und gegeben, doch ist in Goslar die Anordnung und Verteilung der Figuren auf der Fläche nicht so fein abgewogen und ohne die strenge Symmetrie, wie zu Zwickau. Die einzelnen Gestalten zeigen gedrückte Verhältnisse, schwache Zeichnung, rohe Farbengebung. Überhaupt stehen diese Deckengemälde an künstlerischem Wert tief unter den Zwickauer Darstellungen, weisen aber, besonders in den teilweise sehr grotesken Propheten- und Evangelistenfiguren, Ähnlichkeit mit den Einzelfiguren der Wände auf.

Am deutlichsten kommt der Gegensatz zu Wolgemuts Eigenart in den Malereien der Kappelle zum Ausdruck. In den Passionsszenen daselbst tritt eine ganz andere Auffassung hervor, als wie sie der Nürnberger Meister besass (vgl. die von seinen Schülern ausgeführten Flügelbilder des Zwickauer Altares). Die dramatische Erzählung der Begebenheiten, die lebensvolle Zeichnung der Henker und Kriegsknechte, die abgerundete Komposition weisen vielmehr direkt auf die Passionsdarstellungen des älteren Holbein hin.¹⁾

1) Über die nähere Darlegung dieses Zusammenhanges s. u.

Aus dem Gesagten erhellt, dass an eine unmittelbare Beteiligung Wolgemuts an den Goslarer Gemälden nicht zu denken ist. Ja auch die Annahme, Wolgemut habe wenigstens die Entwürfe gezeichnet und diese seien von seinen Schülern in Goslar ausgeführt, erscheint mit Rücksicht auf die grossen stilistischen Verschiedenheiten ausgeschlossen. Wir dürfen daher mit einer gewissen Bestimmtheit behaupten, dass nicht nur aus urkundlichen, sondern auch aus stilistischen Gründen die Autorschaft Wolgemuts für den Bilderzyklus des Goslarer Huldigungszimmers abzuweisen sei.

Es bietet sich von neuem mithin die Frage, wer als der Urheber desselben zu betrachten ist. Am nächsten liegt wohl der Gedanke an einen einheimischen, niedersächsischen Künstler, zumal da Niedersachsen um die Zeit der Entstehung der Gemälde einen Maler von hervorragender Bedeutung in Johann Raphon von Northeim besass, welcher urkundlich im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in den Harzgegenden eine umfangreiche Thätigkeit entfaltete. Diesem Meister hat bereits Professor R. Vischer ¹⁾ mit dem Goslarer Bilderzyklus in Verbindung gebracht. Zwar hält Vischer an der von uns nunmehr als irrig zu bezeichnenden Tradition von dem Ursprung der Gemälde fest, doch bezweifelt er eine persönliche Beteiligung Wolgemuts und bringt für die Ausführung des Bilderschmucks Hans Raphon in Vorschlag auf Grund eines in der Braunschweiger Galerie befindlichen Altarwerkes, welches demselben zugeschrieben wird. Die stilistische Verwandtschaft des letzteren mit den Rathausmalereien ist allerdings eine so grosse, dass uns hierdurch ein zuverlässiger Anhalt für die Bestimmung der Goslarer Bilder gegeben ist.

Hans Raphon ²⁾ war der älteste Sohn des Wundarztes Heinrich

1) R. Vischer, l. c. p. 377 ff.

2) Cfr. die eingehenden Forschungen Dr. C. L. Grotefends: Zur Geschichte des St. Alexanderstiftes in Einbeck. Zeitschr. d. hist. Ver. für Niedersachsen. Jahrg. 1851, p. 325 ff., dort die auf die Familienverhältnisse des Meisters bezüglichen Urkunden. Ferner Mitthof, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister, p. 254 ff. — Ein jüngerer Bruder des Künstlers Bertold widmete sich dem geistlichen Stande. 1512 Kanonikus des Stifts B. Mariae Virg. von Einbeck, wurde er später Dekan dieses Stiftes und starb als Canonicus des Alexanderstiftes in Einbeck. Wie Grotefend nachweist, beruht die Angabe Letznerns (Einbecksche Chronik I, fol. 63b), dass der Maler Dechant des Alexanderstiftes Einbeck gewesen sei und dieses Amt 1507 bis 1528, wo er gestorben sei, bekleidet habe, auf einer Verwechslung der

Raphon zu Northeim, und scheint a. 1460 geboren zu sein. Sein Vater war ein begüterter Mann, welcher sich die Gunst des Herzog Wilhelms des Älteren von Braunschweig durch eine glückliche Kur an dessen Sohne erworben hatte. Wie Hans Raphon zur Malerei kam, wissen wir nicht, doch scheint es, dass der kunstliebende Vater¹⁾ die Neigungen des Sohnes befördert habe. Auch über die Lehr- und Wanderjahre des Künstlers ist uns nichts bekannt. Vielleicht hat er den ersten Unterricht durch Henricus Franco, Chorherrn des Northeimer St. Blasien-Klosters empfangen, welcher 1449 als „guter Maler“ gerühmt wird.²⁾ Die beglaubigten Werke Raphons fallen in die Zeit von 1499 bis 1509. Aus den auf ihnen angebrachten Inschriften ist zu schliessen, dass neben Northeim auch Göttingen und Einbeck der zeitweilige Wohnsitz des Meisters waren. 1512 scheint er bereits verstorben zu sein.

Das älteste Werk Raphons, ein Altargemälde des Paulinerklosters zu Göttingen vom Jahre 1499, ist nicht mehr erhalten. Nach der Beschreibung von Eckstorn (*Chronicon Walkenredense*. Helmstadii 1617, p. 185 ff.) enthielt die mittlere Tafel des Altarschreines die Kreuzigung und in zwölf kleineren Feldern Szenen aus der Passionsgeschichte des Herrn vom Abendmahl bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes. Auf den vier Flügeln waren je acht Bilder aus der Jugendgeschichte Christi bis zur Taufe und dem Leben der Maria dargestellt, dazu auf dem äussersten Flügelpaare zwölf Heiligengestalten. Auf dem Rahmen des Mittelbildes befand sich die Inschrift: „Praeclarissimum hoc opus perfectum est procurante Johanne Piper, Priore officiosissimo, Lectore insuper promptissimo, et Hansone Raphon quasi Apelle altero pingente. Anno domini M.CCCC.XCIX.“ Nach der Verödung des Paulinerklosters wurde das Altarwerk nach Walkenried überführt und in der dortigen Klosterkirche aufgestellt. Von dort kam dasselbe während des 30jährigen Krieges nach Prag, wo es bis jetzt verschollen ist.³⁾

beiden Brüder. Vgl. über Raphon und andere niedersächsische Meister noch Engelhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens p. 14 ff. Reproduktionen Raphonscher Altäre bei Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung mittelalterlicher Altäre, Frankfurt. I.

1) Rüling, Beschreibung der Stadt Northeim, p. 169, berichtet, dass M. Heinrich Raphuhn der Sixtuskirche zu Northeim und der Alexanderkirche zu Einbeck je ein künstlerisch ausgestattetes Taufbecken verchrt habe.

2) Cfr. *Antiquitates Monasterii Santi Blasii Northeimensis*, p. 136.

3) Leuckfeld, *Antiquitates Walkenredenses* II, p. 129.

Ein zweites bezeichnetes Werk Raphons, leider nur in sehr beschädigtem Zustande erhalten, befindet sich in der Cumberland-Galerie zu Hannover. Es ist ein für die St. Georgenkapelle vor dem Albanerthor in Göttingen gemaltes, mässig grosses Triptychon¹⁾, welches nach Abbruch der letzteren (1638) in die heil. Kreuzkirche ebendasselbst und von dort neuerdings nach Hannover gebracht worden ist. Das Mittelbild enthält die Kreuzigung, der rechte Flügel St. Georg im Kampf mit dem Drachen, der linke die heil. Sippe. Bei geschlossenen Flügeln erscheinen rechts die Einsiedler Antonius und Paulus in der Wüste, links der heil. Hieronymus mit dem Löwen vor einem Kruzifix sich kasteiend. Das Mittelfeld trägt am Rande die Jahreszahl 1506, der rechte Flügel auf dem Rahmen die Inschrift: „Hans Raphon fecit.“

Die Reihe der beglaubigten Gemälde beschliesst als drittes und letztes ein dem vorigen in Grösse und Gestalt entsprechendes Triptychon mit Staffel im Kapitelsaale des Halberstädter Domes.²⁾ Am Rahmen der mittleren Tafel, auf welcher wiederum die Kreuzigung dargestellt ist, die Inschrift: „Anno domini millesimo quingentesimo octavo presens opus per me Johannem Raphon in Embeck est completum pariter ac fabricatum.“ Die Flügel sind erst im Jahre 1509 vollendet worden und zeigen auf den Innenseiten Verkündigung, Geburt, Anbetung und Darstellung im Tempel, auf den Aussen-seiten rechts acht heilige Frauen, links die zwölf Apostel. Auf der Predella erscheint Maria, von vielen Heiligen umgeben, in Halbfiguren.

Die zwei bis jetzt bekannten und bezeichneten Werke Raphons, welche seinen letzten Lebensjahren angehören, dürften nicht zu seinen besten Leistungen zu zählen sein. Sie lassen erkennen, dass Raphon wie viele seiner Zeitgenossen zu handwerksmässiger Ausnutzung seiner Kunst geneigt war. In der Ausführung zeigen sich so starke Ungleichheiten, dass Raphons eigenhändige Beteiligung wohl nur für die beiden, in Anordnung und Komposition kaum zu unterscheidenden Kreuzigungsbilder und für die Innenseiten der Flügel des Hannoverschen Triptychons anzunehmen ist. Alles übrige, die Aussenflügel des letzteren und die Flügel- sowie Predellenbilder des

1) Cfr. Zeit- und Geschichtsbeschreibung der Stadt Göttingen II, p. 94 ff.

2) Cfr. Lucanus. Der Dom zu Halberstadt. Ebendort ein schlechter Umrissstich des Altares. Cfr. ausserdem Zeitung für die elegante Welt 1819, Nr. 180, ferner Vaterländ. Archiv III, p. 45. Endlich Kugler, Kleine Schriften I, p. 139 u. 485.

Halberstädter Altares scheinen die Werke eines nach den Entwürfen Raphons arbeitenden Schülers zu sein.

Nach dem, was er selbst gemalt, scheint Raphon ein Künstler von nicht unerheblicher Bedeutung gewesen zu sein, der zweifellos eine gute Schulung, und zwar bei einem hervorragenden Meister seiner Zeit, durchgemacht hat. Als sein mutmasslicher Lehrer muss namentlich der ältere Holbein in Betracht kommen. An diesen Meister erinnert die dramatische Lebendigkeit der Komposition in den Kreuzigungsbildern, die derbe Charakteristik der Physiognomien, die Neigung zur Karrikatur. Wie Holbein, glaubt Raphon die sittliche Roheit der Kriegsknechte und Henker, welche Christus verspotten und um seinen Mantel würfeln, vornehmlich durch ihr hässliches, abstossendes Äussere zum Ausdruck bringen zu müssen. Eine besondere Ähnlichkeit verraten auch die Frauengestalten, die mit jungfräulicher Anmut einen gewissen sinnlichen Reiz verbinden. Der Typus des Kopfes ist ein längliches Oval von weichen Formen, aber harten, derb markierten Umrissen. Im allgemeinen mangelt jedoch den Gestalten die Freiheit der Zeichnung, den Gesichtern die Energie und Innerlichkeit des Ausdrucks. Zudem wirken die Kompositionen Raphons wegen des übergrossen Reichtumes an Figuren unruhig. Die Behandlung des Nackten ist mehr zeichnerisch denn malerisch, die Farbengebung, soweit dieselbe bei der schlechten Erhaltung der Gemälde noch eine Beurteilung zulässt, schwer und dunkel und nur in den Gewändern helleren Tones. Fast durchgehend heben sich die Szenen und Gestalten auf seinen Bildern von Goldgrund ab. Im allgemeinen ist der Eindruck, den die beiden Werke machen, trotz einzelner unverkennbarer Vorzüge, kalt und unerfreulich.

Wir würden aber Raphons künstlerischem Charakter nicht gerecht werden, wenn wir die Gemälde, welche ihm allein auf Grund stilistischer Übereinstimmung mit den besprochenen zugeschrieben werden, ausser Acht liessen. Zwei Altarwerke existieren noch, welche sogar einen grösseren persönlichen Anteil des Meisters, als seine beglaubigten, verraten. Zunächst ein kleines, 1503 datiertes Triptychon, welches aus dem Stift B. Mariae Virginis zu Einbeck stammt, von da in die Hausmannsche Gemäldesammlung in Hannover gelangt ist und jetzt im dortigen Provinzial-Museum aufbewahrt wird. Daran die Inschrift: „Dns Jöh. Mentzen. canonicg. h^{is} ecc. dedit. hanc. ymaginem. ann. 1503.“ Es ist wohl anzunehmen, dass der Auftrag von Raphons Bruder Bertold, welcher zur Zeit eben-

falls Kanonikus der Einbecker Marienkirche war (cfr. o. p. 56, Anm. 3), vermittelt worden ist. Im Mittelschrein befindet sich ein geschnitztes Marienbild, nur die Flügel sind bemalt und enthalten in zwei Reihen übereinander auf der Innenseite vier Heiligengestalten auf Goldgrund (St. Augustinus, Jacobus Maj. mit dem Stifter, einem die Hand erhebenden Bischof, St. Nikolaus), auf der Aussenseite ebenfalls vier Heilige auf braunem Hintergrund (St. Dionysius, Benedikt, Martin von Tours, Johannes Baptista). Die Gemälde, wohl alle vom Meister selbst ausgeführt, sind miniaturhaft sorgfältig, die Heiligengestalten, zwar wegen des kleinen Formates etwas zu kurz geraten, doch von feiner Charakteristik. Sie scheinen fast sämtlich Porträts zu sein. Das Bildnis des Stifters, bei welchem selbst die Warze auf der Wange nicht vergessen ist, weist in seiner realistischen Auffassung wieder auf Raphons künstlerisches Vorbild Holbein d. Ä. hin. Das kleine Skulpturwerk im Innern des Schreines ist ungeschickt in der Haltung der Mutter Gottes und ohne feinere Durchbildung in der Ausführung. Doch zeigen der Typus der Madonna und die Art der Gewandbehandlung eine gewisse Ähnlichkeit mit der Formengebung Raphons, so dass die Annahme wohl berechtigt erscheint, das Schnitzwerk sei nach dem Entwurfe des Künstlers, vielleicht sogar in dessen Werkstatt entstanden.

Den künstlerischen Höhepunkt des Meisters bezeichnet ein aus dem Braunschweiger Dom herrührendes, grosses Altargemälde von 1506, welches jetzt im Herzogl. Museum¹⁾ aufgestellt ist, zugleich das umfangreichste Werk des Künstlers. Die mittlere Tafel des Triptychons enthält eine figurenreiche Komposition der Schaustellung und Verspottung Christi sowie der Handwaschung des Pilatus, die geöffneten Flügel die Messe des heiligen Gregor und die Mutter Gottes auf der Mondsichel, von drei Stiftern verehrt. Nach Schliessung der Flügel erblicken wir eine von der üblichen Komposition abweichende, wohl selten vorkommende Darstellung der Verkündigung: Gabriel erscheint als Jäger, von Hunden umgeben, mit Lanze und Hifthorn; vor ihm hat sich ein Einhorn in den Schoss der Maria

1) Cfr. Katalog des Herzogl. Museums zu Braunschweig 1888, p. 60, Nr. 33. Ein zwischen den Stiftern knieender Engel hält ein Wappenschild mit grossen verschlungenen Buchstaben (L. B. R. S.). Nagler (l. c.) will darin das Monogramm des Künstlers erkennen. Es kann jedoch kein Zweifel sein, dass sich die Buchstaben auf die Namen der Stifter beziehen.

geflüchtet, welche in einem von Mauern umschlossenen Raume (hortus conclusus) sitzend dargestellt ist.¹⁾

Wegen seiner vortrefflichen Erhaltung lässt das Werk auch ein Urteil über das koloristische Können des Meisters zu. Die in ursprünglicher Frische leuchtenden Ölfarben sind ohne vermittelnde Schatten nebeneinander gesetzt, im einzelnen sehr grell und bunt, wobei namentlich das schreiende Rot der Häuserdächer störend wirkt. Die Gestalten heben sich scharf und bestimmt vom Hintergrunde ab. Das Inkarnat ist hart und kalt von hellem gelblichen Ton; die Linien des Gesichtes sind wieder scharf markiert, Nase, Mund und Wangen, sogar die Augensäcke und die kindlichen Züge der Engel wie des Jesusknaben mit derben Konturen umzogen. Die unruhige Gesamtwirkung wird noch durch den Mangel an Licht- und Luftperspektive erhöht, indem die Farben des Hintergrundes dieselbe Stärke und Leuchtkraft, wie die des Mittel- und Vordergrundes, besitzen.

Auch in den Darstellungen dieses Altarwerkes sehen wir den Einfluss des älteren Holbein. Namentlich in der Verurteilung und Verhöhnung Christi. Eine ausgezeichnete, wenn auch in der Komposition (wie bei den Kreuzigungsbildern in Hannover und Halberstadt) etwas gedrängte Gruppe bildet hier der lärmende und tobende Volkshaufen, welcher vor dem Palaste des Pilatus stürmisch die Herausgabe des Barrabas verlangt. Auch ein paar lebhaft gestikulierende Kinder befinden sich unter der Menge. Die Typen zeigen wiederum die Vorliebe Raphons für groteske Physiognomien; die drei Gefangenen am Pranger, Gisinus, Resinus, Barrabas, die Schergen und Kriegsknechte bieten eine wahre Auslese von Spitzbubengesichtern. Auf der „Messe des heil. Gregor“ fällt die rechts hinter dem Heiligen stehende Gestalt eines feisten Kardinals besonders auf. Die

1) Cfr. H. Otte, Kirchliche Kunstarchäologie, p. 894. Dem Physiologus zufolge (cfr. Lauchert, Gesch. des Physiologus, Strassburg 1889, p. 22) kann das Einhorn, das Symbol der Keuschheit, von den Jägern nicht bezwungen werden und lässt sich nur durch eine reine Jungfrau fangen. Vgl. dazu eine bei Lauchert citierte Stelle aus Didrons Annales I, p. 76: „On trouve vers le XVI^e siècle des représentations du mystère de l'Incarnation sous l'allégorie d'une chasse (celle de la licorne). La bête est lancée par deux paires de limiers accouplés, que suit un ange sonnant du cor, et la licorne (figure de Jésus-Christ) se jette dans le sein de la Vierge, qui l'attend assise. Les deux paires de chien sont la Miséricorde et la Paix (Ps. 84, 11), le piqueur ailé est l'archange chargé de l'Annonciation.“

Figuren sind im allgemeinen gross, muskulös, nicht ohne Kenntnis der Anatomie behandelt, häufig jedoch in den Proportionen verfehlt; namentlich sind die Arme zumeist im Verhältniss zum Körper zu kurz. Von grosser Lieblichkeit dagegen ist der Kopf der Mutter Gottes mit goldblondem, welligem Haar, sowie die kleinen Engeln gestalten. Die Stifterporträts zeichnen sich wieder durch realistische Treue der Naturbeobachtung aus.

Bemerkenswert sind auch die auf den Gemälden dargestellten Baulichkeiten und landschaftlichen Hintergründe, in welchen Raphon ein sicheres Verständniss für die Architektur sowie Kenntnis der Gesetze der Linienperspektive an den Tag legt. Bei der Schaulstellung verliert sich eine lange, auf beiden Seiten von Häusern umgebene, mit Menschengruppen belebte Strasse in den Hintergrund des Bildes, während wir auf der Messe des heiligen Gregor in den weiten Raum einer dreischiffigen, gotischen Kirche schauen, durch deren offenes Thor sich wieder die Fernsicht in eine langgestreckte Strasse erschliesst. Maria auf der Mondsichel schwebt unter einem luftigen, von Säulen getragenen Gebälk, über welches sich eine hochragende Halle wölbt. Die geöffnete Thür derselben lässt den Blick in eine ferne, etwas verschwommene Landschaft schweifen. Die Baulichkeiten sind perspektivisch gezeichnet, die Figuren werden, je weiter sie sich nach dem Hintergrunde zu befinden, um so kleiner. Es ist das Bestreben, durch Verjüngung der Verhältnisse den Anschein der Vertiefung der Räumlichkeiten nach dem Innern des Gemäldes zu hervorzubringen.

Der ganze Altar, welcher in allen Einzelheiten mit gleicher Liebe und Sauberkeit ausgeführt ist, dürfte wohl ohne jede Beteiligung von Schülern oder Gehilfen entstanden und als das Hauptwerk Raphons anzusehen sein.

Von weit geringerer Bedeutung sind die übrigen dem Meister zugeschriebenen Gemälde. Mit einem dreiteiligen Flügelaltar im Provinzialmuseum von Hannover, im Mittelbilde Maria mit Kind, auf den Flügeln Andreas, Johannes und die Verkündigung, ist Raphons Name nur mit Einschränkung in Zusammenhang zu bringen. Die mittlere Tafel, Maria mit dem bekleideten Knaben, in Halbfigur auf Goldgrund rührt sicherlich nicht von ihm her; das Gemälde zeigt in den Köpfen einen strengen, altertümlichen Typus, welcher den Marienbildern der älteren kölnischen Schule nahe steht: ein schönes, regelmässiges Oval mit gerader Nase, feinem Mund

und breiter, hoher Stirn. Besonders schön ist auch die Hand der Maria. Vielleicht führt das Bild auf einen einheimischen Lehrer Raphons zurück, was nicht unwahrscheinlich ist, da die übrigen Gemälde auf den Flügeln der Frühzeit des letzteren anzugehören scheinen. Zwar finden sich schon seine Typen, doch ist die Haltung der Figuren noch befangen, die Zeichnung unsicher. — Ein in dem nämlichen Museum befindlicher Altar (nach Engelhardt l. c. aus der Alexanderkirche zu Linbeck stammend), der im Innern die Holzfigur der Mutter Gottes in der Glorie, auf den Flügeln Heiligenbilder enthält, dürfte ein geschäftsmässiges Produkt der Raphonschen Werkstatt sein. Die Gestalten sind untersetzter, breiter und massiger wie sonst, dazu weniger individuell und porträtartig behandelt. Die Gewänder zeigen Vorliebe für prächtige Stoffe und häufig auch die Übertreibungen der gleichzeitigen Modetracht. ¹⁾

Vergleichen wir nach diesem Überblick über Raphons künstlerische Thätigkeit mit den Werken dieses Künstlers die Goslarer Rathausgemälde, so fällt, abgesehen von der verschiedenen

¹⁾ Ebenfalls für ein Werk der Raphonschen Werkstatt möchten wir die Reste eines kleinen Altars halten, welches das Stadtmuseum zu Hildesheim besitzt. Es sind zwei, durch Abblätterung der Farben sehr beschädigte Flügel mit der Verkündigung, Anbetung, Taufe und Johannes auf Patmos, in welchen sowohl die porträtähnlichen, oft derben Typen des Meisters, als seine helle kalte Farbengebung begegnen. — Ein reich mit Schnitzwerk versehenes Triptychon im Provinzial-Museum zu Hannover, das für ein Raphonsches Werk gilt, befindet sich in einem solchen Zustande, dass ein Urteil über seine Herkunft gewagt erscheint. Die Buchstaben in der Mütze eines Kriegsknechtes, H und R, beweisen für Raphon noch nichts, da Buchstaben häufig absichtslos bloss zur Zierde und zwar besonders an Kopfbedeckungen angebracht zu werden pflegten. cfr. Engelhardt, l. c. — Wie schon oben bemerkt, darf man annehmen, dass in dem Raphonschen Atelier auch Skulpturen für Altarwerke geliefert wurden. Der Schnitzaltar der Klosterkirche zu Lüne (in der Nähe von Lüneburg) scheint wohl sicher unter dem Einfluss Raphons entstanden zu sein. Dargestellt ist in der Mitte die Kreuzigung, auf den feststehenden Flügeln Passionsszenen und Heiligengestalten, auf der Predella Szenen aus der Geburtsgeschichte Christi. Die geschilderten Sujets stimmen mit den gleichen Darstellungen auf den Altären zu Halberstadt und Hannover überein: in der Kreuzigungsszene hier wie dort die an ihren Pfählen sich windenden Schächer, die Ritter zu Ross in goldener Rüstung zu beiden Seiten des Kreuzes, die um den Mantel Christi wüfelnden und in Streit geratenden Krieger. Auch in der Bemalung der Figuren zeigen sich die bunten Farben Raphons, die scharfe Linienführung in den Gesichtstypen u. dergl.

Technik, ihre grosse innere Übereinstimmung auf. Doch scheinen einzelne Teile in Goslar der Ausführung nach minderwertig zu sein, so dass auch hier Gehilfenhände voranzusetzen sein möchten.

Raphon selbst möchten die Darstellungen an den Wänden und den Fensterlaibungen des Saales sowie die Bilder in der kleinen Kappelle angehören.

Maria auf der Mondsichel mit ihrem vollen, weichen Antlitz und dem lichtblonden, leicht geringelten Haar ist eine Wiederholung derselben Figur auf dem Braunschweiger Altargemälde, doch unter Wegfall des architektonischen und landschaftlichen Hintergrundes. Eine solche Figur wäre bei Wolgemut unmöglich. Das neben der Jungfrau dargestellte Bürgermeisterporträt ist eine ganz vortreffliche Leistung des Künstlers und wie seine Stifterbildnisse auf den besprochenen Altären ein Zeugnis sowohl von der Begabung des Meisters für das Porträtfach als von seiner realistischen Auffassungsweise: ein bartloses Antlitz mit grosser Adlernase, kühl und verständig blickenden Augen, energischem, fest geschlossenem Munde. Auch hier hat Raphon nicht die kleinsten körperlichen Einzelheiten des Kopfes, wie die Warze auf der Wange, wiederzugeben unterlassen. Die Hände, diesmal äusserst sorgfältig behandelt, sind von feinerer Bildung wie sonst, nicht so derb und fleischig.

Bei den Kaiserfiguren an den Wänden begegnen wieder die Typen, welche wir von den Altargemälden her kennen: muskulöse, hohe Gestalten mit kleinem Kopf, kurzem, stämmigem Nacken, kräftigen Gliedern, oft überlangen Beinen und breiten, etwas plump geformten Füßen. In ihren Gesichtern hat Raphon seiner Neigung zu auffälligen Kopftypen freien Lauf gelassen. Manche der Dargestellten, wie ein wohlbeleibter Kaiser mit fettem Hals und aufgeschwemmtem Gesicht, an der Eingangsthür, erscheinen nichts weniger als fürstlich. Im allgemeinen sind aber diese Gestalten trotz der individuellen Züge, mit denen sie ausgestattet sind, doch nicht als Charakterfiguren zu bezeichnen. Es fehlt eben dem Meister die Fähigkeit, seinen Schöpfungen jenes innerliche Leben und jene Wahrheit mitzuteilen, wie es die Darstellung historischer Persönlichkeiten verlangt.

Ebensowenig gelang ihm dies in den Bildern der Sibyllen. Diese sind keine erregten, von göttlichen Eingebungen erfüllte Scherinnen, sondern nach neuester Mode aufgeputzte Frauen mit gleichgültigen Mienen und Geberden, welche auf den Beschauer etwa wie die

bekannten Kostümstudien des jüngeren Holbein wirken. Einzelne von ihnen, besonders die in jugendlichem Alter dargestellten, sind von grosser Anmut und weisen wieder zu den idealen Frauentypen des Sebastianaltars Holbeins des Älteren hin. Auch die geschickte Drapierung der Gewänder und Mäntel, sowie der von jeder Kleinlichkeit freie Faltenwurf sprechen für das doch immerhin bedeutende Schönheitsgefühl des Künstlers. Die Behandlung des Nackten ist hier wie in den Altarwerken mehr zeichnerisch als malerisch; doch dürfte die bessere Modellierung, die sorgfältige Vertreibung und Abtönung der Farben in den Fleischteilen wohl nicht auf Raphon, sondern auf die moderne Restauration zurückzuführen sein.

Raphons Talent für dramatische Schilderung offenbaren besonders die kleinen Darstellungen in der Kappelle: Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung. Auch hier steht er, was Auffassung des Stoffes und Anordnung der Figuren betrifft, ebenso wie in den Passionsszenen der Altarwerke durchaus unter dem Einflusse des älteren Holbein. So sucht er vornehmlich durch den Kontrast der brutalen Grausamkeit der Henker und des stummen Leidens Christi auf den Beschauer zu wirken und pflegt nach der Art seines Vorbildes die Peiniger des Heilandes besonders in den Vordergrund zu stellen. Bei der Kreuztragung erblicken wir inmitten des Zuges einen Kerl, welcher mit aller Gewalt auf den zu Boden gesunkenen Christus losschlägt, ferner einen kleinen Knaben, der den Herrn verhöhnt und mit Steinen nach ihm wirft. Unter der Menge, welche der Kreuzigungsszene beiwohnt, ist ein Landsknecht in voller Rückenansicht dargestellt, ähnlich wie einer der zielenden Schützen auf Holbeins Sebastianaltar. Von den gleichen Szenen zu Hannover und Halberstadt zeichnet sich dieses Kreuzigungsbild durch eine geringere Figurenmenge und durch gut abgewogene Verteilung der Personen aus. Auch die Komposition der Verurteilung Christi ist der Braunschweiger Darstellung gegenüber, dem beschränkten Raume entsprechend, wesentlich vereinfacht. In den Typen wieder zahlreiche Porträtköpfe. Die Trinität und Christus als Weltenrichter am Gewölbe sind für die Eigenart des Meisters weniger bezeichnend, da in ihrer Komposition das hergebrachte typische Schema bewahrt ist. Auch auf den stilistischen Charakter der Kappellenbilder näher einzugehen müssen wir verzichten, weil dieselben, wie oben bemerkt, durch die neuerliche Restauration ein völlig modernes Gepräge erhalten haben.

Die Malereien an der Decke des Huldigungssaales endlich, Szenen aus der Geburtsgeschichte Christi, Propheten und Evangelisten, sind in der Ausführung bedeutend schwächer als die übrigen Darstellungen und dürften wohl nur in der Konzeption auf Raphon selbst zurückgehen. Die Färbung, bei der grelles Rot und Blau vorherrschen, ist derber und von unruhigerer Wirkung, die Zeichnung vornehmlich bei den sitzenden Figuren, wobei allerdings für den Künstler die Schwierigkeit ihrer Stellung in Anschlag zu bringen ist, sehr unbeholfen und roh. Doch begegnen auch Raphonsche Typen: So kehrt hier der Joseph von der hl. Sippe des Hannoverschen Altarwerkes wieder. Von den Propheten und Aposteln gleichen Markus und Habakuk, letzterer mit Schellenkappe und grossem Schnurrbart, den drei Gefangenen auf der Schaustellung in Braunschweig, der Greisenkopf des Zacharias dem hl. Gregor ebendort. Es sind die phantastischen Physiognomien, deren Vorbilder der Geselle bei seinem Meister kennen lernen konnte. Es scheint derselbe zu sein, welcher die Flügel des Halberstädter Altares ausgeführt hat. Die hier wie dort dargestellten Szenen der Verkündigung, Geburt, Anbetung und Beschneidung stimmen stilistisch und kompositionell, sowie in dem Mangel an individueller Auffassung in allen Teilen zu einander. Dennoch wird durch dieses schlechte Gehilfenmachwerk der günstige Eindruck der gesamten Dekorationen nicht wesentlich beeinträchtigt.

Fassen wir zum Schlusse unsere Untersuchungen über die Goslarer Gemälde zusammen, so ergeben sich folgende Resultate:

Die Wand- und Deckenmalereien im Huldigungszimmer und in der Kappelle des Goslarer Rathauses sind in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts bis 1506 entstanden, höchst wahrscheinlich auf Grund einer Stiftung des damals amtierenden Bürgermeisters Johannes Papen. Die Tradition, welche in dem Nürnberger Maler Michel Wolgemut den Urheber des Bilderschmuckes erblickt, ist weder mit den vorliegenden urkundlichen Dokumenten noch mit dem stilistischen Charakter der Gemälde vereinbar. Die letzteren rühren vielmehr von einem einheimischen Meister Johann Raphon, her, welcher aus Northeim gebürtig, um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in den niedersächsischen Städten Göttingen, Einbeck, Braunschweig, Halberstadt, also in der nächsten Umgebung von Goslar thätig war. Derselbe gehört als Künstler zu der Richtung des älteren Holbein, dessen Unterricht er auf der Wander-

schaft genossen haben mag.¹⁾ Die Gemälde zu Goslar, welche in der Komposition ohne Ausnahme auf Raphon zurückgehen, sind zum grössten Teil auch von ihm selbst, zum geringeren Teil von einem Schüler ausgeführt. In ihrer Gesamtheit ähneln sie am meisten dem Braunschweiger Altarbilde von 1506, dem Jahre der Weihe der Goslarer Rathauskappelle, und erscheinen nächst diesem als das bedeutendste Werk des niedersächsischen Künstlers.²⁾

Im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der deutschen Malerei betrachtet, können diese Goslarer Gemälde einen irgendwie höheren Wert allerdings nicht beanspruchen. Dennoch besitzen sie ein grosses historisches Interesse sowohl für Goslar als Denkmal seiner einstigen Macht und Blüte als auch für Niedersachsen und geben mitsammt den übrigen Werken Raphons Zeugnis davon, dass der künstlerische Geist, welcher in früheren Jahrhunderten, namentlich in Hildesheim durch Bischof Bernward, später in Braunschweig durch Heinrich den Löwen so erfolgreich gepflegt worden war, auch in späteren Zeiten nicht ganz erloschen ist. Während aber damals, zur Zeit der Ottonen, Salier und Staufer, Sachsen mehr das gebende Land war, die übrigen Gebiete Deutschlands, unter ihnen auch Franken und Schwaben, mehr die empfangenden, erscheint hier nunmehr die oberdeutsche Kunst als massgebend, die gerade

1) Vielleicht hatte Raphon nicht nur künstlerische, sondern auch verwandtschaftliche Beziehungen zu Augsburg. Es existierte hier eine Familie Rephon. „Helena Rephonin“ wird in den bei Woltmann (Holbein und seine Zeit, 1874, Excursus p. 28) auszugsweise mitgetheilten Annalen des Katharinenklosters zu Augsburg genannt.

2) Die Goslarer Malereien beurteilt Thode in ähnlicher Weise wie R. Vischer, doch ohne sich darüber auszusprechen, ob die kompositionelle Urheberschaft Wolgemuts, an der Vischer noch festhalten zu müssen glaubte, zu Recht bestehe. Auch Thode weist die Ausführung der Rathausmalereien durchweg dem Künstler des Braunschweiger Altarwerkes von 1506 zu, erkennt jedoch abweichend von uns in jenem Maler nicht Hans Raphon, sondern einen Arbeiter der Wolgemutschen Werkstatt, auf den auch der Altar der Predigerkirche zu Erfurt zurückzuführen sei. Ob diese letztere Zuweisung begründet ist, vermögen wir nicht zu beurteilen, da wir den Erfurter Altar nicht gesehen haben. Nach unserer Zusammenstellung und Besprechung der Gemälde Raphons jedoch müssen wir vielmehr die Urheberschaft dieses Künstlers an den Goslarer Malereien in dem Masse festhalten, als wir den Anteil Wolgemuts oder eines seiner Schüler für unerwiesen und unwahrscheinlich halten.

durch Raphon in diese Gegenden eingeführt zu sein scheint. Plötzlich und ohne Vermittlung scheinbar tritt Raphon auf und ruft in den Harzgegenden eine Kunstblüte hervor. Ebenso schnell aber wie sie gekommen, vergeht dieselbe auch wieder. Der Grund dafür möchte darin liegen, dass Raphon nicht schulbildend weiter wirkte. Er starb zu früh, um Nachfolger zu hinterlassen, auch war er keine derartig bedeutende Persönlichkeit, welche folgenden Generationen Anregung und Lebenskraft hätte geben können. Dazu kam die Ungunst der äusseren Verhältnisse, welche das Fortblühen einheimischer Kunst speziell in Goslar verhinderte. Schon bald nach dem Tode Kaiser Maximilians war es mit der Blüte Goslars vorbei: Mit Herzog Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig geriet die Stadt wegen ihrer Forsten, Bergwerke und Gerechtsame in langwierige Zwistigkeiten; durch ihren Anschluss an den Schmalkaldischen Bund und an die Reformation zog sie sich die Feindschaft Kaiser Karls V. zu. Die Kriegsunruhen, welche infolge davon über Goslar hereinbrachen, untergruben schnell seinen Wohlstand. Auch die bilderfeindliche Tendenz der Reformation, welche seit 1520 in Goslar Boden gewann, war künstlerischen Bestrebungen nicht förderlich. Dazu scheint es, dass die Malereien im Rathause, da Chroniken und Beschreibungen der Stadt ihrer nicht Erwähnung thun, einem grösseren Publikum unzugänglich gewesen und überhaupt schon frühzeitig in Vergessenheit geraten sind. Aber gerade diesem Umstande haben wir es wohl zu verdanken, dass sich der Bilderschmuck in relativ so gutem Zustande bis auf unsere Zeit erhalten hat.

EXKURS.

Über einige Sibyllen-Darstellungen

des 15. und 16. Jahrhunderts und über ihr Verhältniß zu
denjenigen im Goslarer Rathause.

In der Vorstellungswelt des Mittelalters haben die Sibyllen eine grosse Rolle gespielt. Neben den Propheten des alten Bundes, welche nach kirchlicher Lehre die messianischen Weissagungen dem Judentume vermittelten, galten sie als die Trägerinnen der Prophezeiungen von Christi Ankunft, Leben und Leiden auf Erden innerhalb der Heidenwelt. Doch existierte über sie im frühen Mittelalter noch keine feste Überlieferung; auch finden sich keine Abbildungen, die ihre äussere Gestalt, wie ihr Wesen und ihre Bedeutung, ihre Zahl und ihre Attribute, vor allem Ursprung und allmähliches Werden der ganzen Vorstellung innerhalb der christlichen Welt veranschaulichten. Wohl bestand im Altertum ein ausgedehnter Sibyllenkult. (Vergl. H. Diels, Sibyllinische Blätter, Berlin 1890.) Die antiken Schriftsteller wie Varro, Plinius u. a., dann besonders häufig die des Mittelalters, haben von den Sibyllen und ihren Weissagungen berichtet¹⁾; so jedoch, dass sie mehr einzelne Züge ihres Charakters, ihre Aussprüche und Orakel, aber kein zusammenhängendes Bild ihrer äusseren Erscheinung, die auch für die künstlerische Behandlung des Stoffes massgebend geworden wäre, überlieferten. Wie erwähnt, sind Darstellungen von Sibyllen aus dem frühen Mittelalter überhaupt nicht bekannt. Erst mit dem 13. Jahrhundert, als in der Kunst und Litteratur Europa's der Allegorie ein breiter Platz eingeräumt wurde, fand, wie es scheint, auch

1) Vergl. über die Litteratur wie auch über die künstlerische Darstellung von Sibyllen Piper, Mythologie der christlichen Kunst I, p. 472 ff.

dieses Darstellungsgebiet grössere Beachtung. Plastik und Malerei bemächtigten sich des Stoffes. An den Decken von Kappellen, als Umräumung grösserer Fresken, an öffentlichen Gebäuden meist kirchlicher Art, vorzüglich an einzelnen Kirchenmöbeln wie an Altären und Schranken treffen wir Sibyllen; und schliesslich auch als Gegenstand der Tafelmalerei¹⁾.

Ist auch im allgemeinen für diese Darstellungen meist die Antike in formaler Beziehung von Einfluss gewesen, zumal in Zeiten, die den Kulturresten des Altertumes die höchste Verehrung und das liebevollste Studium widmeten, wurde auch der Litteratur im einzelnen eine Reihe von Attributen zur näheren Charakterisierung entnommen, so ist doch nicht zu verkennen, dass wenigstens in der monumentalen Kunst ein bestimmter Typus für Sibyllenbilder nicht existierte, die Künstler vielmehr (zumal ein

1) Es ist nicht unsere Absicht, an dieser Stelle zu untersuchen, wann und wo Sibyllen zuerst dargestellt worden sind. Nur einige Bemerkungen seien gestattet: ob in den weiblichen Statuen an der „goldenen Pforte“ zu Freiburg in Sachsen, in denen des Domes zu Bamberg, an der Kanzel zu Siena Sybillen zu sehen seien, möchte bis jetzt ohne Beweis sein. (Vergl. Stieglitz u. Puttrich, Die Goldene Pforte des Domes zu Freiburg 7, 17. v. Quast, Tübinger Kunstblatt 1845, p. 226. Dobbert, Die Pisani in Dohme's Kunst und Künstler). Wenn die Bildwerke der Kathedrale von Auxerre, welche Didron (*Iconographie chrétienne, histoire de Dieu*, p. 317. Ann.) kurz erwähnt: *et on les voit sculptées à la fin du XII. siècle dans la cathédrale d'Auxerre*, — wirklich aus dem 12. Jahrhundert stammen, was wir nicht kontrollieren können, so möchten bis jetzt in Frankreich die ersten künstlerischen Sibyllendarstellungen zu finden sein. Worauf diese aber wieder zurückgehen, ob auf italienische ältere Vorbilder, wissen wir nicht. Auch möchte ein Abhängigkeitsverhältnis der späteren Darstellungen von diesen französischen Skulpturen abzulehnen sein. Gewöhnlich erscheinen die Sibyllen als jugendliche Frauen (mit Ausnahme der als einfach gekleidetes und bejahrtes Weib dargestellten Hellespontica) in reicher Gewandung, von äusserlich ruhiger Haltung, doch lebhafter innerer Erregung. Ihre Attribute sind zum Zeichen ihres Prophetentumes lediglich Bücher oder Schriftbänder. So stellt sie Ghiberti (wohl im Anschluss an die unbedeutenden älteren Statuen aus der zweiten Hälfte des Trecento am Campanile zu Florenz) in einigen Nischen an der Paradiesesthür des Baptisteriums dar. Perugino bringt in der Wechslerhalle zu Perugia vier Sibyllen, Pinturicchio deren vier im Domo zu Spello, ebenso viele Raphael in Sta. Maria della Pace zu Rom. Michelangelo schuf an der Decke der Sixtina fünf grandiose Frauen, die auf die spätere Darstellung, wie überhaupt der ganze Bildercyklus dieser Kappelle, von ausserordentlichem Einfluss gewesen sind. In Deutschland wären die neun Sibyllen Jörg Syrlins am Ulmer Chorgestühl zu erwähnen u. s. w.

Meister wie Michelangelo) dabei hauptsächlich ihre eigene Phantasie walten liessen.

Anders verhält es sich mit einer Reihe von Darstellungen, die mehr in das Gebiet der Kleinkunst gehörig, vorzugsweise populären Zwecken dienten, bei denen es nicht sowohl auf künstlerische Ausführung als auf Verdeutlichung des Inhaltes ankam. Diese knüpfen als Buchillustrationen direkter an die Litteratur an. Gegen Ausgang des Mittelalters, besonders in Perioden religiöser Erregung waren, wie es scheint, die verschiedenen Merkmale und Einzelzüge, welche die rege Phantasie der Völker des Abendlandes von den Sibyllen allmählich entwickelt hatte, litterarisch zu einem Gesamtbilde, zu einer bestimmten Tradition zusammengefloßen. Statt der allgemeinen, häufig nichtssagenden Bezeichnung strebte man nach einer eingehenden, mehr individuellen Charakterisirung. Nicht nur fixierte sich damals die Zahl dieser mythischen Frauen, die bisher schwankend war (zwischen drei und zwölf Sibyllen), wohl in Analogie mit den zwölf sogenannten kleinen Propheten des Alten Testaments, auf zwölf, zu denen bisweilen als dreizehnte die Königin von Saba Nichaula, Salomo's weise Freundin, hinzugefügt wurde. Auch über ihr Wesen und Aussehen, ihre Lebensumstände, Alter, Kleidung, Abzeichen, Weissagungen u. dergl. kamen eingehende Berichte auf.

Zwei Erscheinungen der geistlichen Litteratur Italiens aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts müssen als die bisher ältesten Zeugnisse dieser fest umrissenen litterarischen Tradition gelten, die bald von Italien nach Deutschland drang und ihrerseits dadurch, dass die Xylographie, die das geschriebene Wort begleitete und in derb charakteristischer Form gerade den Bedürfnissen des Volkes Rechnung trug, zur Illustration herbeigezogen wurde, auch der Anlass für eine zusammenhängende künstlerische Behandlung wurde. Von diesen beiden Werken soll zunächst im folgenden die Rede sein.

Von einem gelehrten Dominikanermönche, Philippus de Barberiis, welcher nach seiner Heimat auch Philippus Siculus genannt wurde, und der Verfasser mehrerer theologischer Schriften war,¹⁾ rührt ein Werk her unter dem Titel der „Opuscula“ des Philippus

1) Vergl. Tiraboschi, Storia della letteratura Italiana, Tom. VI, p. 424. Von 1462—81 war Philippus de Barberiis Inquisitor von Sicilien, Sardinien und Malta. Sein bedeutendstes Werk ist nach Tiraboschi ein Buch „de immortalitate animarum.“ Ausserdem existiert von ihm eine „chronica virorum

Siculus. Dasselbe beschäftigt sich in einem Kapitel ausführlich mit den Sibyllen. Dieses Buch liegt in zwei Ausgaben vor. Die eine erschien im Jahre 1481 in Rom bei einem Landsmanne des Autors, dem aus Messina gebürtigen, durch sein Zeugnis über Gutenberg bekannten Drucker Johannes Philippus de Lignamine.¹⁾ Die andere enthält weder eine Angabe des Erscheinungsjahres noch eine verlässliche Bezeichnung des Typographen und des Druckortes.

Ein Exemplar der erstgenannten Ausgabe der „Opuscula“ des de Barberiis besitzt die K. und K. Hofbibliothek in Wien (Inc. 24 G. 2.)²⁾ Durch freundliches Entgegenkommen der Wiener Bibliotheksverwaltung, der ich an dieser Stelle meinen Dank wiederholen möchte, bin ich in Stand gesetzt worden, dieses seltene Buch einer genauen Durchsicht zu unterziehen. Der mit zahlreichen Holzschnitten verzierte, in braunem Halbfranz gebundene Oktavband enthält auf den ersten Seiten eine Vorrede des Lignamine mit der Widmung³⁾ des Buches an den Papst Sixtus IV., seinen Gönner.

illustrum“ (1475 wie die Opuscula ebenfalls bei Lignamine erschienen, Panzer, Annal. typogr. Vol. II, 459, Nr. 208, Hain, Repert. bibliogr. Bd. I, p. 317, Nr. 2455) u. a. m. vgl. Script. ord. Praed. Tom. I, p. 873, Mongitore, Bibliotheca Sicula Tom. II, p. 168, Mazzucchelli, Scritt. Ital. Tom. II, pars I, p. 308.

1) Über Lignamine, welcher neben seinem Berufe als Drucker am Hofe Sixtus IV. die Stellung eines Leibarztes bekleidet haben soll, vgl. Tiraboschi, l. c. II, p. 425, ferner Marini, degli architri pontif. Tom. I, p. 189 ff. II, p. 342 f., Mongitore l. c. Tom. I, p. 362, Fabricio, Bibl. med. et inf. Latin, Tom. IV, p. 275, Tom. V, p. 269 und 294. Auch litterarisch war Lignamine thätig. So existiert von seiner Hand ein Buch „Vita et laudes Philippi Ferdinandi Regis“, Rom 1472. (Hain, Bd. III, p. 263, Nr. 10091). Die Angabe Grässe's (Grundriss einer Literärgeschichte III, p. 151), „Lignamine habe de Sibyllis (Rom 1481, 4) geschrieben,“ ist irrthümlich. Von ihm rührt nur die Vorrede zu dem Sibyllenbuche des de Barberiis her. Marini (l. c.) spricht Lignamine auch das ihm sonst vielfach zuerteilte „liber de conservatione sanitatis“ (Rom 1475) ab, wie er überhaupt bezweifelt, dass er Leibarzt des Papstes gewesen sei. Einige Notizen über Lignamine als Buchdrucker finden sich bei Panzer, Ält. Buchdr. Gesch. v. Nürnberg, p. 13, ferner bei A. v. d. Linde, Gutenberg, und bei Kapp, Gesch. d. Buchhandels.

2) Audiffredi, Romanae editiones p. 245 (1481, Nr. IX). Brunet, Manuel du Libraire Tom. IV, p. 608 f. Nr. 18955. Panzer, Ann. typ. II, p. 477, Nr. 311. Laire, Index libr. p. 245. Hain, Bd. I, p. 317 Nr. 2455.

3) Das Widmungsexemplar ist anscheinend noch in der Vatikanischen Bibliothek erhalten (vgl. Brunet, l. c.: „Un exemplaire imprimé sur vélin, avec les figures colorées, se conserve la bibliothèque du Vatican.“), daselbst freilich auf eine Nachfrage bei dem Bibliothekar Padre Bollig hin noch nicht gefunden worden.

In ihr äussert sich der Herausgeber über seine Beziehungen zum Verfasser, sowie über den Plan und die Disposition des Werkes folgendermassen: „Decreui characteribus perpetuis imprimere caeleberrima opuscula: quae clarissimus artium & theologie interpres magr Philippus ex ordine predicator cōterraeus & affinis meus edidit.“ Und ferner: „In quibus ante omnia tractatus est de discordantia inter Eusebium Hieronymum: et Aurelium Augustinum approbatus Sibyllarum & prophetarum dictis omniumque gentilium: & philosophorum & veterum poetarum: qui de Christo uaticinati sunt: atque aliqua predictaverunt. Deinde cōmentarii super Symbolum Athanasii: orationem dominicam: & salutationem angelicam: mox explanatio super Te deum laudamus: & Gloria in excelsis deo. Demum Donatus theologus: quo theologicæ questiones grammatica arte solvuntur.“

Der erste Abschnitt dieses Buches behandelt also einzelne Widersprüche zwischen den Lehren Augustins und Hieronymus'. Der Verfasser tritt für Augustin ein unter Anführung von Zeugnissen der Heiden über Christus („adducam quid de Christo gentiles senserint“). Zum Beweise bringt er zuerst ein Citat aus dem „Gottesstaate“ (XVIII, 23), welches von den Weissagungen der Sibylla Erythraea („erictæ“) handelt, darauf das Gedicht derselben und endlich den Ausspruch eines römischen Philosophen, des C. Cocta Pontifex Trismegistus.

Mit p. 10 v. beginnt die Abhandlung von den 12 Sibyllen: „Nunc afferamus in medium dicta propria Sibyllarum: & quæ unaqueque earum dixerit: nec servabimus in hoc ordinem temporis nec dignitatis excellentiam sed secundum quod nobis occurrerit.“ Abwechselnd mit den Propheten des alten Bundes werden nun die 12 Sibyllen in Holzschnitten mit zugehörigem Text, und zwar so dass Wort und Bild immer eine Seite füllen, in folgender Ordnung vorgeführt: Persia, Libicia, Delphica, Emeria (sic) „alias Chimica“, Erithea (sic), Samia, Cymana, Hellespontica, Tyburtina, Evropa (oder: auropea), Agrippa, Phrigia¹⁾.

Der Text besteht bei den Propheten aus den Worten ihrer Weissagungen, während den der älteren Litteratur entnommenen

1) Auch das Britische Museum besitzt ein Exemplar der Opuscula, das jedoch die Sibyllen in anderer Reihenfolge bringt.

Um den Lesern eine Vorstellung von den bildlichen Darstellungen derselben zu geben, lassen wir drei der Holzschnitte in mechanischer Reproduktion folgen.

messianischen Weissagungen der Sibyllen noch nähere Angaben über ihr Geburtsland, die Zeit, in der sie lebten, über die sie auszeichnenden Attribute hinzugefügt sind. Zugleich erhält die Mehrzahl der Sibyllen eine ziemlich eingehende Schilderung nach Alter, Tracht, Haarputz u. s. w.¹⁾ Damit war dem Xylographen resp. seinem Vorzeichner eine bestimmte Vorlage an die Hand gegeben, der er auch für die Illustration gefolgt ist.

SIBYLLA HELLESPONTICA



Hellespontische Sibylle. Holzschnitt aus den Opuscula Rom 1481 (Erste Ausgabe).

Die Propheten und Sibyllen erscheinen in antiken Gewändern. Fast alle tragen Spruchbänder, auf denen die Inschriften jedoch ausgespart sind. Eingefasst werden die Holzschnitte von architektonischen Umrahmungen im Renaissancestil: gewöhnlich zwei bisweilen kannelierte Pfeiler mit geradem oder rundbogigem Abschlusse. Bild

1) Eine solche fehlt nur bei der Erythraea, Agrippa und Cumana.

wie Beschreibung stimmen ziemlich genau überein. Nur in wenigen Fällen kommen geringe Abweichungen vor. Z. B. legt der Text der Tiburtina ein Buch als Attribut bei, während der Holzschnitt sie ohne ein solches, vielmehr der alten Tradition gemäss in dem Momente wiedergibt, wie sie dem neben ihr knieenden Kaiser Augustus das in den Wolken erscheinende Bild der Himmelskönigin mit ihrem Sohne zeigt, ein Stoff, der als Einzelbild schon früher (wie auch noch später) von der Kunst dargestellt worden ist ¹⁾. Die Hellespontica erscheint im Holzschnitte als ältliche Frau mit einem Weihrauchfasse in der Hand, während die Beschreibung nur erzählt, dass sie mit einem abgeschabten bäurischen Kittel und einem alten, um Kopf und Hals geschlungenen Tuche bekleidet gewesen sei. Ausserdem hat der Zeichner für die Agrippa das Bild der Libyca einfach wiederholt, eben weil eine speziellere Beschreibung nicht vorhanden war. Dasselbe ist der Fall mit den uns hier weniger interessierenden Prophetenbildern, wie von Micha, Jesaias, Malachias, bei denen der Künstler die Typen des Hesekei resp. Jeremias und Osea verwendete.

Der allgemeine Charakter der Schnitte ist sehr roh. Die Zeichnung ist nur skizzenhaft; die Konturen der Gestalten sowie die Schattierungslagen sind plump und dick. Die Landschaft deuten grobe Striche mangelhaft an. Aus der ziemlich freien und unbefangenen Haltung einiger Figuren erhält jedoch der Beschauer den Eindruck, dass die Vorzeichnungen zu den Schnitten wesentlich eleganter und flotter gewesen sein müssen, als ihre Reproduktionen, die nur infolge der geringen Technik des Xylographen so mangelhaft ausgefallen zu sein scheinen. Die Mehrzahl der Bilder ²⁾ erinnert in ihrem ganzen Habitus, ihrer Haltung und antikisierenden Kleidung an die Manier florentinischer Künstler des Quattrocento, besonders an die des genialen Sandro Botticelli, der ja für solche Stoffe mehr phantastischer Art der berufene feinsinnige Interpret war, und von dem, wie wir später sehen werden, wahrscheinlich auch eine ähnliche, in Kupfer gestochene Sibyllenfolge, die unter dem Namen des Baccio Baldini bekannt ist, herrührt. Ein von Botticelli abhängiger Künstler mag demnach auch als Urheber der meisten Vorzeichnungen zu unseren Bildern gelten.

1) Vergl. Piper a. a. O. oder, um nur dieses eine Beispiel anzuführen, das grosse Fresco Peruzzi's in Fontegiusta zu Siena.

2) Man betrachte besonders die Delphica.

Diesem Sibyllenkapitel der Opuscula schliessen sich noch drei Holzschnitte an, welche die Erfüllung der messianischen Weissagungen von Propheten und Sibyllen versinnbildlichen: Der Erlösertod des Heilandes dargestellt durch den nackten, am Körper mit den Wundmalen bedeckten und von den Passionswerkzeugen

SIBYLLA DELPHICA



Delphische Sibylle. Holzschnitt aus den Opuscula Rom 1481 (Erste Ausgabe).

umgebenen Christus, dann folgt Johannes Baptista, als unmittelbarer Vorläufer Christi, und endlich die Erfüllung des heiligen Wortes, veranschaulicht durch die Geburt Christi. Während die beiden letzten Bilder stilistisch wie technisch mit den Sibyllen übereinstimmen, lässt der Holzschnitt des Christus mit den Marterwerkzeugen sowohl seiner gotischen Einfassung als auch seines Gegenstandes an sich wegen auf ein deutsches Vorbild schliessen. In Deutschland war

ja diese symbolische Versinnbildlichung des Martyriums Christi ein sehr beliebtes Motiv speziell auch für den Xylographen, während in Italien ähnliche Darstellungen unseres Wissens nicht vorkommen.

Das Endkapitel ¹⁾ der Discordanz zwischen Augustin und Hieronymus bilden die Zeugnisse heidnischer Philosophen von Christo,

SIBYLLA ERITHEA



Erythräische Sibylle. Holzschnitt aus den Opuscula Romi 1481 (Erste Ausgabe).

zu denen als Titelbild gleichsam der Philosoph Plato (p. 22 v.) fungiert, eine Wiederholung des den Propheten Hosea und Malachia zu Grunde liegenden Typus, da dem Künstler ein Bildnis dieses

1) Eingeleitet wird dasselbe mit den Worten: „vidcamus nunc, quid philosophi senserunt et gentiles.“

Weisen unbekannt sein mochte. Dann folgen die gewissermassen einen gereimten Inhaltsauszug des Alten und Neuen Testaments gebenden Gedichte ¹⁾ der Römischen Seherin Proba Falconia, eröffnet durch das Bild dieser Frau in der Art der Sibyllendarstellungen, doch ohne die architektonische Einfassung.

Was sonst noch in den Opuscula folgt, steht mit dem bisher erörterten Thema in keinem Zusammenhang. ²⁾ Register und die Signatur: „Impssum Ro. An. Dñi. MCCCCLXXXI. Sedēte. Sixto iiii. Pont. Max. An. eius Vndecimo Die primo Mensis Decembris. Foeliciter“ machen den Beschluss dieses höchst seltenen, merkwürdigen Büchleins.

Ein Exemplar der zweiten Ausgabe ³⁾ der Opuscula des Philippus de Barberiis befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Incun. 2453), ein stattlicher, mit Goldschnitt gezielter Oktavband in rotem Maroquin. Über das Erscheinungsjahr des Werkes, sowie über die Offizin, aus der dasselbe hervorgegangen ist, finden sich keine sicheren Angaben. Zwar stellt ein Wappen auf der letzten Seite des Buches allem Anscheine nach das Signum des Typographen dar: Eine junge Frau hält einen schwarzen Schild, auf welchem in weisser Farbe ein von einem Pfeile durchbohrter, kurzer Stab liegt; hinter ihrem Haupte flattert ein Band mit den Buchstaben SRDA ⁴⁾. Doch auch diese Lettern lösen die Zweifel nicht. Audiffredi (Rom. ed. p. 353 ff.) erkennt darin das Zeichen der römischen Drucker Sixtus und Georgius (Alemanni), von denen 1481 ein „libellum Chiromantiae“ und 1483 die „Rotae decisiones“ gedruckt seien, Bücher, in denen beiden jene Signatur wiederzufinden sei. Nach Laire (Ind. libr. I, 469) bezeichnen die

1) „Probe Centone clarissime foemine excerptum e Maronis carminibus ad testimoniū ueteris nouique testamenti opusculum.“

2) So eine „Prefatio super simbolvm Athanasii diuersis ex Thome aquinatis codicibus excerpta“, ferner Kommentare zum Vaterunser, zum englischen Gruss, zum „Te deum laudamus“ und zu „Gloria in excelsis“ und endlich eine vom Theologen Donatus verfasste Predigt.

3) Audiffredi, p. 353 ff. Brunet, Manuel Tom. IV, p. 608 f. Nr. 18955. Laire I, 469. Panzer, Ann. Typ. II, 556 Nr. 924. Hain, Rep. bibl. I, p. 317 Nr. 2453. Dibdin, Biblioth. Spencer VII, p. 20.

4) Eine Reproduktion dieser Signatur findet sich bei Audiffredi l. c. am Schluss und bei Dibdin a. a. O. Das Wappen mit dem Pfeil und Stab befindet sich auch noch auf dem Holzschnitt der Persischen Sibylle in der vorliegenden Ausgabe. Vgl. die Reproduktion dieses Schnittes.

Buchstaben des Wappens den Neapolitanischen Drucker Sixtus Riessinger de Argentina¹⁾. Seine Boccaccio-Philocolo-Ausgabe von 1478 sei auf der letzten Seite mit dem nämlichen Emblem geschmückt. Auch Panzer schliesst sich dieser Deutung an. Dagegen ist wieder Dibdin (*Bibliotheca Spenceriana* VII, 20) zufolge das in Rede stehende Wappen eine sehr gebräuchliche Signatur, welche von zahlreichen italienischen Typographen gemeinsam geführt wurde. Dieselbe scheint somit für die Bestimmung der *Opuscula* nicht verwendbar zu sein. Aus Mangel an dem nötigen Materiale müssen wir somit die Frage nach dem Drucker dieser undatierten Ausgabe offen lassen.

1) Sixtus Riessinger aus Strassburg war der erste Drucker, der in Neapel sein Gewerbe ausübte, cfr. Panzer, II, 153, Tiraboschi, Tom. VI, p. 439. Seemiller, I. p. 29. Nach Faulmann, *Illustr. Geschichte der Buchdruckerkunst*, p. 183 „suchte König Ferdinand Riessinger dadurch an Neapel zu fesseln, dass er ihm ein Bisthum antrug, allein dieser verliess 1480 die Stadt. Er soll später noch in Rom gedruckt haben und kehrte schliesslich nach Strassburg heim, wo er in ein geistliches Amt eintrat und hochbetagt starb.“ Ähnlich Bernard, *De l'origine et des débuts de l'imprimerie en Europe*, II, p. 257 ff. Nach Panzer l. c. war Riessinger in den Jahren 1471—78 zu Neapel thätig. Die aus seiner Offizin hervorgegangenen Werke sind:

- Bartoli de Saxoferrato *Lectura*. 1471 fol.
- Aurea *Lectura Floriani de Veneto Petro de Bononia*. 1471 fol.
- Andrea de Ysernia, *Commentarius in Constitutiones Regni Siciliae*. 1472 fol.
- Nicolai de Tudeschis *Disputationes et Allegationes*. 1474 fol. maj.
- Andreas de Ysernia *super feudis*. 1477 fol. maj.
- Il libro di Florio e di Bianzafiore chiamato *Philocolo*. 1478, 4 maj.
- Sexti Aurelii Victoris *de viris illustribus urbis Romae* s. a. 4.
- Libellus *Sindicatus officialium et tractatus ludorum per Paridem de Putco*. 1472 fol.
- Paris de Putco, *Libro de re militari in materno composto*. s. a. fol.
- Paris de Putco, *Solemnis et utilissimus libellus de re militari*.? s. a. fol.
- Dominici de St. Geminiano *Lectura super Decretales*. s. a. fol.
- Lapi de Castello *Allegationes* s. a. fol.
- Regulae Cancellariae Apostolicae S. D. N. Pauli Papae II.* ante 1472. 4.
- Bartoli de Saxoferrato *lectura in primam partem ff. vet.* s. a. 1471/72 fol. maj.
- L'Eroide d'Ovidio in prosa* s. a. 4.
- Invectiva coetus feminei contra mares edita per mag. Iohannem Motis*.? s. a. 4.
- Antonij (Beccadelli) *Panormitae Epistole familiares et Campanae*.? post 1471. fol. min.

Die vorliegende zweite Ausgabe der Opuscula ist nun nicht ein einfacher Nach- oder Neudruck der editio princeps von 1481, vielmehr erscheint sie als ein selbständiges, in vieler Beziehung verbessertes



Chimerische Sibylle. Holzschnitt aus den Opuscula Rom s. a. (Zweite Ausgabe).

Werk, unter angemessener Benutzung des in jener Ausgabe Gebotenen. Schon die reichere äussere Ausstattung zeigt dies. Die Typen sind grösser und klarer, einzelne Seiten haben Einfassungen von breiten Renaissance-Arabesken, die grossen Initialen sind aus

zierlichen Rankenornamenten gebildet. Ausserdem finden sich erhebliche inhaltliche Abweichungen.

Die erste Seite enthält den Titel:

„Tractatus sollemnis et utilis editus per religiosum uirū magistrū Philippū Syculi Ordinis predicatorum Sacre theologie professorē integerrimū in quo infrascripta perpulchre compilauit.“

Ferner die Inhaltsangabe nach dem oben pag. 74 mitgeteilten Wortlaut der Vorrede des de Lignamine, die hier fehlt. Auf pag. 2 beginnt der Text mit der Abhandlung über die Differenzen zwischen den Lehren Augustins und Hieronymus'. Abgesehen von einigen geringfügigen Wortabbreviaturen stimmt derselbe genau mit dem der ersten Ausgabe überein. Dagegen fehlt hier die erste Erwähnung der Sibylla Erythraea und ihres Gedichtes, sowie das Kapitel über den römischen Philosophen Cocta Pontifex. Vielmehr wird mit den nämlichen Worten wie in der ersten Ausgabe gleich zu dem Sibyllenabschnitt übergeleitet. Dieser ist unter Weglassung der Weissagungen der Propheten und der dazu gehörigen Holzschnitte, die ja in jener ersten Ausgabe auch nur als Gegenstücke zu den Sibyllenbildern dienen, ferner unter Weglassung der drei Holzschnitte am Schlusse, welche die Erfüllung der Prophezeiungen darstellen, ausschliesslich den Sibyllen gewidmet. Die Reihenfolge derselben ist in beiden Ausgaben die nämliche bis auf die Phrygia, die in der vorliegenden Ausgabe statt an letzter, an neunter Stelle genannt ist. Die Prophezeiungen haben den gleichen Wortlaut, nur finden sich bei den Beschreibungen in drei Fällen folgende Abweichungen:

Ausgabe von 1481:

Sibylla Phrygia nata apud
phrigios mediocris aetatis habitu:
& mätello rubeo in modū mulieris
nupte licet uirgo

Sibylla Tiburtina Tenēs
1 māu libr'

Undatierte Ausgabe:

.. iduta ueste rubea nudis brachiis
ātiq̄ saturnina facie crinib' sparsis
post dorsum digito idicas . . .

. . . . nō multū senex ueste rubea
induta desup ad collū pellē hir-
cinā p scapulas habēs capillis di-
scoptis simulacrū tenebat librū
ubi scriptū erat

Sibylla Agrippa überhaupt rosea ueste cū clamide ro-
nicht beschrieben.

sea nō multū iuueis manū tenēs
in gremio Qsi admirās & deorsū
respiciēs sic ait ...



Erythraeische Sibylle. Holzschnitt aus den Opuscula Rom s. a. (Zweite Ausgabe).

Die 12 Holzschnitte¹⁾, die auch hier jedesmal eine ganze Seite

1) Der Anschaulichkeit halber teilen wir auch von diesen Holzschnitten drei Proben in Zinkhochätzung mit.

einnehmen, zeigen (wie in der Ausgabe von 1481) die Sibyllen in ganzer Figur unter einer Säulenkonstruktion mit rundem oder geradem Giebel, mit togaartig drapierten Gewändern, in den Händen Schriftbänder, auf denen diesmal die Worte ihrer Prophezeiungen gedruckt sind. Als Hintergrund ist auch hier gewöhnlich die Landschaft durch ein paar flüchtige Striche angedeutet. Trotz dieser Ähnlichkeiten in Anordnung und Ausstattung der Bilder beider Ausgaben bestehen doch bedeutende Unterschiede. Erstens hat der Künstler, der die Vorzeichnungen zu denselben lieferte, in allen Darstellungen offenbar in noch engerem Anschluss an die Beschreibungen des begleitenden Textes gearbeitet. Zunächst in den Attributen: so trägt die Libyca einen Blumenkranz auf dem Haupte, die Delphica aufgebundenes Haar, die Samia hat ein Schwert unter den Füßen und die eine Hand auf die Brust gelegt, Einzelheiten, die vom Autor ausdrücklich erwähnt, aber in den Holzschnitten der ersten Ausgabe unberücksichtigt geblieben sind. Auch die Phrygia, Tiburtina und Agrippa erscheinen mit den sämtlichen Abzeichen und Eigentümlichkeiten, die ihnen in den Beschreibungen in unserer undatierten Edition beigelegt werden. Besonders auffällig ist, dass in zwei Fällen Sibyllen sogar mit Enblemen ausgestattet sind, die weder in der ersten noch in der vorliegenden Ausgabe namhaft gemacht werden: Die Erythräische Sibylle („Erithrea“) steht mit den Füßen auf einem breiten, mit Sternen gezierten Band und hält in der Hand ein Schwert; die Cumäische hält mit der ausgestreckten Rechten ein aufgeschlagenes Buch hoch empor, während unter ihren Füßen ein zweites, geschlossenes liegt. Diese scheinbar geringfügigen Abweichungen zwischen Text und Abbildungen zeigen aber deutlich, dass Philippus de Barberiis, was auch an sich nicht wahrscheinlich ist, keineswegs der Erfinder der Sibyllenbeschreibungen gewesen ist, vielmehr sein Illustrator auch noch andere diesbezügliche Quellen gekannt und nach diesen die Darstellungen des Philippus ergänzt hat. Denn dass er aus eigener Phantasie jene Attribute selbständig hinzugefügt hätte, ist wohl kaum anzunehmen.

Aber nicht nur in den Einzelheiten der Darstellung, auch in der ganzen künstlerischen Ausführung unterscheiden sich die Holzschnitte der Ausgabe von 1481 und der undatierten erheblich. Die Zeichnung der letzteren ist bei weitem eleganter und sicherer, die Gestalten sind höher und körperhafter, die Gewandbehandlung richtiger. Überall begegnet ein feinerer Geschmack, so in den oft

reich verzierten Architekturrahmen, eine sicherere Hand in Konturen und Schatten. Vorzüglich zeigt sich in der Technik des Xylographen den Holzschnitten der Edition von 1481 gegenüber ein so



Persische Sibylle. Holzschnitt aus den Opuscula Rom s. a. (Zweite Ausgabe).

bedeutender Fortschritt, dass wir nach allem die undatierte Ausgabe ohne Zweifel als die spätere zu betrachten und ihr Erscheinungsjahr jedenfalls nach 1481 anzusetzen haben.

Auch bei diesen Holzschnitten fällt wie in der ersten Ausgabe

der Botticelleske Charakter im allgemeinen auf. So könnte man meinen, dass der Zeichner resp. Xylograph die Typen und Motive der Ausgabe von 1487 der Hauptsache nach wiederholt und nur in Nebendingen verändert habe. Für die Reproduktion der Chimerischen Sibylle („Chimica“ oder „Emeria“) z. B., die hier wie in dem Delphica-Holzschnitte der ersten Ausgabe¹⁾ die bei Botticelli so beliebte, etwas geziert ausgebogene Haltung hat und das ebenfalls von diesem Künstler häufig angewandte, langflatternde Gewand trägt, welches, an den Seiten geschlitzt, das eine Bein freilässt und über dem Leibe von zwei Gürteln zusammengehalten, einen Bausch bildet, könnte diese Annahme recht wohl zutreffen. Allein das ist nur ein Einzelfall. Die übereinstimmenden Züge bei den übrigen Bildern sind zu gering, um dieser Vermutung breiteren Raum zuzugestehen. Mit grösserem Recht glauben wir annehmen zu müssen, dass die Holzschnitte resp. Zeichnungen beider Ausgaben auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Wer diese geschaffen hat, ist allerdings kaum zu sagen. Man könnte auf den Gedanken kommen, Philippus de Barberiis, der Autor des Textes, wäre auch der Erfinder der Bilder gewesen. Allein schon die angeführten Abweichungen zwischen Bild und Text machen diese Hypothese unwahrscheinlich. Philippus de Barberiis, der hinsichtlich des Stoffes nur die Überlieferung seiner Zeit, soweit sie ihm bekannt war, niederschrieb, wird die typographische und künstlerische Ausstattung seines Werkes vielmehr dem Drucker und Verleger (wie das allgemein üblich war) überlassen haben. So bliebe, da auch keiner der von den beiden Druckern mit der Herstellung der Illustrationen betrauten Zeichner resp. Holzschnneider aus den angegebenen Gründen als Erfinder der Sibyllenbilder zu betrachten ist, schliesslich nur anzunehmen übrig, dass Sandro Botticelli, eine für die Behandlung solcher Stoffe durchaus geeignete Persönlichkeit, oder, was in Anbetracht der geringen Qualität der Bilder wahrscheinlicher ist, einer der Künstler seiner Schule die gemeinsame Vorlage für beide Ausgaben entworfen habe.

Die Kapitel der undatierten Ausgabe, welche auf den Sibyllenabschnitt folgen, stimmen wörtlich mit dem Texte des älteren Druckes überein. Der Holzschnitt der Proba Falconia auf p. 17 v. zeigt das nämliche Gepräge wie die Sibyllenbilder: dargestellt ist

1) Vergl. die Abbildungen.

eine junge Frau von schlanken Formen, welche mit einem antiken, dem Körper elegant sich anschmiegenden Gewande bekleidet ist. In der erhobenen Rechten hält sie ein aufgeschlagenes Buch, neben ihr am Boden liegt ein Stoss Folianten. Auf der letzten Seite des Buches befindet sich das Register und das rätselhafte Zeichen des Typographen, das wir oben beschrieben haben.

Als Resultate unserer Vergleichung können wir demnach Folgendes vorläufig fixieren: Die spezielle Tradition von den Sibyllen und ihren Lebensumständen beschränkte sich, was ihre Verbreitung betrifft, zunächst nur auf einen Kreis gelehrter Theologen, denen sie wohl auch von Anfang an ihre Entstehung und Ausbildung verdankte. Mit der Entwicklung der Buchdruckerkunst war die Gelegenheit gegeben, diese Vorstellungen auch in weitere Kreise der christlichen Welt hinauszutragen. Die *Opuscula* des Philippus de Barberiis stellen zwar vielleicht nicht den ersten (denn Philippus hatte wohl Vorgänger, wenn wir sie auch nicht kennen), doch aber einen der frühesten Versuche dar, jene Ideen populär zu machen. Das Buch des de Barberiis erschien zuerst, mit zahlreichen Illustrationen versehen, i. J. 1481 in Rom bei Johannes Philippus de Lignamine, zum zweitenmale dann mit fast unverändertem, nur etwas gekürztem Texte, dagegen in reicherer und vielfach verbesserter Ausstattung etwas später (vielleicht um 1485) an ungenannter Stelle. Diese Edition kann als die Prachtausgabe der ersteren bezeichnet werden. Beide Drucke scheinen aber sowohl in Text wie Illustrationen auf ein gemeinsames Vorbild hinzuweisen, dessen Autor mit Sicherheit nicht zu eruieren ist.

Von diesem Sibyllenbuche des Philippus de Barberiis ist nun eine ganze Anzahl von Bild- und Litteraturwerken aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts abhängig.

So zeigen zunächst die 12 in Kupfer gestochenen Sibyllenbilder (Bartsch, XIII p. 172—75 Nr. 25—26), welche gewöhnlich unter dem Namen des Florentiner Stechers Baccio Baldini citiert werden, einen (wenn auch nicht direkten) Zusammenhang mit den *Opuscula*. Diese Kupferstiche stellen die Sibyllen sämtlich in sitzender Stellung dar mit den Attributen und Abzeichen, die uns von den *Opuscula* her bekannt sind. Die Mehrzahl der Frauen ist in überaus reiche Gewänder gekleidet. Auf Büchern oder Bandrollen befinden sich die Worte ihrer Weissagungen, die mit denen der Holzschnitte gleich lauten; als Unterschriften sind dieselben in italienischer

Sprache wiederholt. Nach Vasari sollen dem angeblichen Urheber dieser Folge, Baccio Baldini, von Sandro Botticelli Vorzeichnungen zu allen seinen Stichen geliefert worden sein. Wenn diese Angabe auch im allgemeinen bezweifelt werden muss, so trifft sie in Bezug auf diese Sibyllenstiche, die von hoher künstlerischer Schönheit sind, doch wohl zu. Ihrem Charakter nach gleichen dieselben am meisten den mythologischen und allegorischen Gemälden dieses Künstlers, wie der „Geburt der Venus“, dem „Frühling“, der „Verleumdung des Apelles“ u. a. Auch hier finden wir Botticelli's liebliche Frauentypen mit dem vollen, häufig von Perlenschnüren durchflochtenen Haar, seine Vorliebe für reich ornamentierte Brokatgewänder und jene antikisierende, mit prächtigem Zierwerk versehene Helme, wie sie besonders die durch die Goldschmiedekunst in Florenz beeinflussten Künstler anzuwenden pflegten. Die Entstehungszeit der Folge ist nicht genau zu bestimmen, doch glauben wir nicht fehl zu gehen, wenn wir sie in Anbetracht ihrer entwickelten Technik jedenfalls nach 1480 ansetzen. Und da auch hier die Sibyllen ohne Ausnahme mit den gleichen Attributen und Merkmalen ausgestattet sind, welche ihnen Text und Holzschnitte der *Opuscula* beilegen, andererseits aber der künstlerische Charakter der Stiche doch von den Holzschnitten verschieden ist, so wäre denkbar, dass Botticelli durch das Sibyllenbuch des de Barberiis, dessen Illustrationen in beiden Auflagen ja auch wahrscheinlich (vergl. oben) von Künstlern seiner Schule herrühren, wenigstens die erste Anregung zu diesen Darstellungen erhalten, dieselben freilich dann selbständig reproduziert hat.¹⁾

Diese Kupferstichfolge und die soeben besprochenen beiden Ausgaben der *Opuscula* des Philippus de Barberiis scheinen abgesehen von einem späteren Werke, das wir weiter unten erst besprechen wollen, bis jetzt wenigstens die einzigen Specimina dieser Gattung in Italien gewesen zu sein. Ungleich populärer aber als hier, wo jene spezialisierende Tradition von den Sibyllen und ihrem Wesen doch allem Anscheine nach ihren Ursprung hat, wurden diese Vorstellungen in Deutschland. Und hier können wir auch an zahlreicheren Proben direkte Abhängigkeit von dem Sibyllenbuche des Philippus Siculus nachweisen.

1) Über diese Sibyllenstiche vgl. noch den Artikel über Baldini in Meyers Allgem. Künstler-Lex. II, p. 583 ff. Die in Technik und Zeichnung ungleich schwächeren Kupferstichfolgen Bartsch, XIII p. 91—95, Nr. 9—20 und p. 95—98, Nr. 21—23 scheinen unbehilfliche Nachbildungen der Baldinischen Folge zu sein.

In erster Linie sind hier die Sibyllenbeschreibungen und -bilder in der Hartmann Schedel'schen *Chronica mundi* zu nennen, welche 1493 in Nürnberg erschien. Die Angaben über die Sibyllen finden sich in diesem Werke an verschiedenen Stellen zerstreut: So wird fol. XXXV v. von der Agrippa, Libica, Delphica, Frigia, Samia, Europa, Persica, Herithrea gehandelt, fol. LVI v. nochmals von der Erithea, fol. LXIII v. von der Hellespontica, fol. LXIX v. von der Cumana, fol. LXXVIII v. von der Chimica und endlich fol. XCIII v. von der Tiburtina¹⁾. Der gesammte Text ist den *Opuscula* entnommen. Die Übereinstimmung ist abgesehen von einigen geringfügigen Abweichungen vollständig, sogar meist wörtlich. Bei der Schilderung der Samia ist die spezielle Angabe der Quelle, dass unter ihren Füßen ein Schwert liegt, wohl nur infolge eines Versehens Schedels übergangen. Die Charakteristik der Erythraea und Cumana, welche in der *Editio princeps* der *Opuscula* gänzlich fehlt, hat der Autor nach den Holzschnitten der undatierten Ausgabe selbständig hinzugefügt. Schedel kannte also wohl beide Ausgaben. Auch die Beschreibung der Tiburtina ist noch durch die Erzählung von ihrem Zusammentreffen mit dem Kaiser Augustus erweitert. Neben den aus den *Opuscula* entnommenen Nachrichten hat aber Schedel noch einige Angaben, deren Provenienz wir nicht kennen. Das ist jedoch sicher, dass diese Zusätze aus Quellen herrühren, welche solche ausgedehnte Beschreibungen wie die *Opuscula* nicht enthielten, da sie nur allgemeine und höchst unklare Angaben über sonst unbekannte Seherinnen bringen. Die Art der Quellenbenutzung zeigt übrigens in recht prägnanter Weise die compilatorische, damals aber übliche Arbeitsmethode Schedels, wie er aus zahllosen Werken seine Angaben zusammenschrieb und dieselben kritiklos ohne Rücksicht darauf, ob sie zu einander passten oder nicht, aneinanderreihete. Während auf fol. LVI v. die detaillierte Beschreibung der Sibylla Erythraea nebst ihrem Holzschnitt und ihren Prophezeiungen sich vorfindet, hat der Autor, möglicherweise durch die erste Erwähnung dieser Sibylle in der *Opuscula*-Edition von 1481 (auf p. 5 v. cfr. oben) verführt, auf fol. XXXV v. sie nochmals genannt und ihre Weissagung mitgeteilt. Ausserdem wird auf

1) Die Angabe Pipers (*Mythol. der christl. Kunst* p. 502), in der Nürnberger Chronik würden nur 10 Sibyllen namhaft gemacht und 8 davon seien in Holzschnitten abgebildet, ist irrtümlich. Vielmehr werden im Ganzen 14 Sibyllen (2 allerdings irrigerweise cfr. unten) in Text und Bild geschildert.

der nämlichen Seite noch eine dreizehnte Sibylle, „cuius nomen non inveni“, namhaft gemacht, die in der Unterschrift zu dem beigegebenen Holzschnitte die Bezeichnung „sibilla quondam valde religiosa“ trägt. Ja, es ist Schedel sogar gelungen, eine vierzehnte Sibylle ausfindig zu machen: Als solche bezeichnet er Nichaula, die Königin von Saba, die zum König Salomon gezogen sein und diesem wunderbare Dinge prophezeit haben soll. Die Einreihung dieser Königin in den Kreis der Sibyllen, in den sie eigentlich nicht gehört, und die Angaben über sie sind deshalb bemerkenswert, weil wir diesen Irrtum Schedels noch häufig in späteren Sibyllenbeschreibungen wiederholt finden.¹⁾

Die der Chronik beigelegten Holzschnitte Wolgemuts-Pleydenwurffs stellen die 12 Sibyllen, dazu die namenlose Wahrsagerin und die Königin von Saba in Halbfiguren mit ihren Attributen und in zeitgenössischer deutscher Tracht dar. Nur die Tiburtina ist in ganzer Figur abgebildet, zusammen mit dem Kaiser Augustus, welcher vor der in den Lüften schwebenden Mutter Gottes anbetend auf die Kniee gesunken ist (fol. XCIII v.). Sowohl die völlige Verschiedenheit des Formates als der durchaus deutsche Charakter dieser Holzschnitte verbieten die Annahme, Wolgemut-Pleydenwurff hätten die italienischen Sibyllenbilder der einen oder der anderen Ausgabe überhaupt gekannt, geschweige denn als Vorlagen benutzt. Diese Unbekanntschaft mit den Opuscula seitens der beiden Künstler widerspricht auch nicht der Thatsache, dass der Autor des Textes Schedel zweifelsohne mit dem Sibyllenbuche des de Barberiis, wie wir gesehen haben, genau vertraut war. Schedel hatte sich bekanntlich längere Zeit in Italien aufgehalten und hier sehr wohl Gelegenheit gehabt, die Opuscula für seine Zwecke zu excerpieren. Die beiden Künstler haben demgemäss nur nach dem Wortlaute des Textes, vielleicht auch bisweilen nach direkten Angaben Schedels ihre Illustrationen erfunden und ausgeführt. Denn dem Texte schliessen sich die Holzschnitte mit unerheblichen Abweichungen, die zum grossen Teil durch das anscheinend vorgeschriebene Format bedingt

1) Die im folgenden Jahre (1494) erschienene deutsche Ausgabe der Weltchronik bringt mit einigen geringfügigen Abkürzungen den in's Deutsche übertragenen Wortlaut der lateinischen Edition. Es fehlen hier nur die Angaben, dass die Agrippa mit einem rosenfarbenen Mantel bekleidet sei, dass die Samia von der Insel Samos stamme, und die Hellespontica ein Tuch um ihren Hals geschlungen habe.

waren, an¹⁾. In den Typen zeigen sie nur geringe Mannigfaltigkeit. Die Künstler haben etwa drei Nürnberger Frauenmodelle für ihre Abbildungen benutzt und je nach ihrer Bedeutung in Einzelheiten, wie Kleidung, Haltung der Hände und Arme u. s. w. variiert. Davon gehören zwei Typen jugendlichen Frauen an, die eine mit aufgebundenen Locken, mit Schleier oder Haube, die andere mit entblößten Armen und aufgelöstem, lang herabfallenden Haar. Ausserdem begegnet eine ältliche Frauengestalt in einfachen, matronenhaften Gewändern, welche ein um Haupt und Hals geschlungenes Tuch trägt. Und nicht nur für die Sibyllenbilder sind diese Typen verwertet, auch bei den übrigen Frauendarstellungen der reich-illustrierten Chronik kommen sie vielfach vor. Dieser Umstand scheint aber auszuschliessen, dass auch anderweitige, etwa deutsche Sibyllenbilder Wolgemut zur Hand waren, mögen dergleichen auch sonst noch existiert haben²⁾, resp. dem Nürnberger Meister bekannt gewesen sein.

Die Weltchronik Hartmann Schedels ist in Deutschland das älteste Zeugnis für die die Spezialisierung der Sibyllentypen anstrebende Darstellung dieser Seherinnen, insbesondere veranlasst durch das italienische Sibyllenbuch, wenngleich in selbständiger Ausführung. Sicherlich fanden diese Vorstellungen und Bilder bei der ungeheuren Verbreitung und Beliebtheit der Nürnberger Chronik auch in weiten Kreisen Eingang. Doch noch ungleich mehr trugen zwei andere Werke zu ihrer Popularisierung bei, die etwa 10 Jahre später ohne nähere Angabe des Druckjahres bei Jacob Köbel in Oppenheim erschienen und geradezu als deutsche Ausgaben der *Opuscula* des Philippus de Barberiis zu bezeichnen sind.

Die eine derselben führt folgenden Titel:

„*Philippi Siculi Discordantiae S. S. Hieronymi et Augustini, Sibyllorum de Christo vaticinia cum figuris, Varia Iudeorum et Gen-*

1) Ungenau sind Text und Abbildungen bei der Tiburtina, welche nach Schedels Worten eine Bockshaut um die Schultern tragen soll, was Wolgemut-Pleydenwurff unbeachtet liessen, sowie bei der Cumana, welche im Text ohne Kopfbedeckung und mit je einem Buche in den Händen, das eine hoch erhoben, das andere auf das Knie gestützt, geschildert wird. Das letztere Detail mussten die Künstler preisgeben, da nur eine Halbfigur zur Darstellung verlangt war.

2) An Jörg Syrlins Sibyllen im Chorgestühl des Ulmer Domes ist hierbei nicht zu denken, da diese Darstellungen weder spezielle Attribute noch sonstige eingehendere Charakterisierung aufweisen (cfr. oben).

tilium de Christo Testimonia, Centones Probe Falconie a Iacobo Koebelio denuo editi.“¹⁾

Die andere Ausgabe hat fast den gleichen Titel, doch fehlt hier der Name des italienischen Autors:

„Quatuor hic cōpressa opuscl'a

1. Discordantiae sanctorum doctorum Ieronymi Augustini.
2. Sibyllarum de Christo vaticinia cu appropriatis singularum figuris.
3. Varia Iudeorum et Gentilium de Christo testimonia.
4. Centones Probe Falconie de utriusque testameti hystorijs ex carminibus virgilij selecti: cu annotatione locorum ex quibus desumpti sunt.“²⁾

Am Schluss beider Ausgaben die kurze Notiz: „Impressum Oppenheim.“

Von beiden Drucken scheint die zuerst genannte die frühere zu sein, denn auf ihrem Titelblatte begegnet noch der Name des Philippus de Barberiis, eine Angabe, die in der zweiten fehlt. Diese ältere dürfte aber nicht vor den Jahren 1500 bis 1503 anzusetzen sein, da ihr Drucker, Jacob Koebel, erst 1496 von Heidelberg nach Oppenheim übergesiedelt war, sich hier zunächst als Stadtschreiber niederliess und dann erst eine Buchdruckerei anlegte, deren erste datierte Drucke vom Jahre 1503 stammen.³⁾ Die andere, jüngere Edition ist, wie Panzer treffend nachgewiesen hat,⁴⁾ erst nach 1502

1) Brunet, Man. Supplément I, p. 92. — Panzer, Ann. typ. II, 243. Hain, Rep. bibl. I, 317 Nr. 2454. Grässe, Trésor de livres rares et précieux, IV, p. 37. Fischer, Typographische Seltenheiten, Mainz, 1800, I, p. 73.

2) Brunet, III, p. 728. Panzer, IX, p. 531. Fischer, Typ. Selt. I, p. 73. v. d. Haardt, Autographa Lutheri. Braunschweig, 1690, I, p. 65. Dibdin, III, p. 173.

3) Vergl. Roth, d. Buchdruckerei des Jacob Köbel, in den Beiheften zum Centralblatt für Bibliothekswesen IV, Leipzig, 1889. Der Catalogus Bibl. Christ. (I, p. 271) setzt das Erscheinungsjahr dieser Ausgabe auf 1490, eine Datierung, die aus obigen Gründen unzulässig ist.

4) Panzer, Ann. typ. IX, 551 Nr. 28b: „Ad sec. XVI pertinere hanc collectionem patet ex prologo Editoris et impressoris Jacobi Kochelii ad Centones Probæ Falconiæ, in quo sequens notitia legitur: quod opus a graecis Homero-centra — appellatur, quale per Aldum Manutium graeco et e regione latino sermone impressum est. Hoc vero ab Aldo in editione Poetarum christianorum Vol. II, 1502, praestitum fuisse constat.

entstanden. Von der letzteren befindet sich ein Exemplar in der Königl. Bibliothek zu Berlin.¹⁾

Wie aus dem mitgetheilten Titel hervorgeht, ist das Ganze eine ziemlich getreue Reproduktion der Opuscula, in der nur am Schlusse die Abhandlungen über das Athanasianische Symbol, über den englischen Gruss etc. fehlen. Doch finden sich einige Zusätze zu dem Sibyllenkapitel, welches hinter der Abhandlung über die Discordantiae SS. Hieronymi et Augustini auf p. 9 mit der Überschrift anhebt: „Opusculum de Vaticiniis Sibyllarum.“ Der darunter befindliche Holzschnitt stellt eine Frau mit Kopftuch und Heiligenschein dar. Wie aus der gebogenen Haltung ihrer Arme ersichtlich, hat als Vorlage zu diesem Blatt augenscheinlich eine Madonna mit dem Christkind auf den Armen, welches letzteres unser Holzschnneider einfach fortliess, gedient.²⁾ Auf p. 10 wird nochmals ein Inhaltsverzeichnis des Sibyllenkapitels mitgeteilt. Selbständig hinzugefügt finden wir einen Erklärungsversuch des Wortes „Sibylla“, sowie einige Bemerkungen über den Ursprung und die Anzahl der Seherinnen. Dann folgen auf p. 13 übereinstimmend mit den italienischen Ausgaben die Beschreibungen der Sibyllen, in denen bisweilen die Prophezeiungen etwas breiter behandelt worden sind. Wörtliche Wiederholung begegnet bei den Sibyllen Persica, Libica, Chimeria, Samia, Hellespontica, Phrigia, Europaea, Tiburtina, Agrippa. Eine nähere Beschreibung fehlt, ebenso wie in den römischen Editionen, bei der Erythraea und Cumana.³⁾ Weggelassen ist, abweichend von jenen, aber wohl nur infolge eines Versehens, die Beschreibung der Delphica. Die Reihenfolge ist dieselbe wie in der undatierten italienischen Ausgabe bis auf die Erythraea, die hier erst an letzter Stelle genannt wird. Am Schlusse der einzelnen Beschreibungen findet sich jedesmal ein Hinweis auf das Werk eines Kirchenschriftstellers, in dem die betreffende Sibylle erwähnt wird.

1) F. 12611⁴. — Ein Exemplar der ersten Ausgabe konnten wir nicht einsehen. Abweichungen beider Editionen scheinen nicht vorhanden zu sein, da die Inhaltsangaben miteinander übereinstimmen und auch in der bezüglichen Litteratur (Panzer etc.) keine Verschiedenheiten erwähnt werden.

2) Nach Roth, l. c. p. 31, soll dieser Holzschnitt in Köbelschen Drucken häufig vorkommen.

3) Die Beschreibungen dieser Sibyllen hatte Schedel bekanntlich selbständig hinzugefügt. Eine Benutzung der Weltchronik seitens des deutschen Herausgebers der Opuscula ist somit nicht wahrscheinlich.

Die beigefügten 12 Holzschnitte ¹⁾ jedesmal eine Seite einnehmend, sind den Holzschnitten der italienischen Prachtausgabe nachgebildet ²⁾. Die Figuren sind im Gegensinne dargestellt d. h. also direkt nach der Vorlage auf den Holzstock abgezeichnet. Interessant dabei ist die Beobachtung, dass der Xylograph den italienischen Typus dieser Schnitte gewissermassen ins Deutsche zu übertragen gesucht hat, wodurch ihr Charakter bisweilen erheblich alteriert worden ist. Die grössten Abweichungen zeigen die architektonischen Einfassungen der Bilder, die hier einen viel breiteren Raum einnehmen und ausführlicher behandelt sind. Die feinen, antikisierenden Formen der italienischen Frührenaissance sind völlig missverstanden und durch schwere, plumpe Dekorationen ersetzt, welche häufig noch gotische Elemente, Blattornamente und Rankengebilde, und überhaupt jene Mannigfaltigkeit der Formen verraten, die eine charakteristische Erscheinung der deutschen Architektur in der Übergangsperiode von der Gotik zur Renaissance ist. Auch die Sibyllen haben deutsches Gepräge erhalten, ihre Gestalten sind breiter, gedrückter, massiger, der Faltenwurf der Gewänder kleinlicher und knittiger. Stark verunstaltet sind besonders die Holzschnitte der „Chimica“ und „Phrigia“. Ein Fortschritt zeigt sich dagegen in der höher entwickelten Technik des Xylographen.

Der letzten Sibylle, Erythraea, reiht sich dem Wortlaut der Lignamineschen Edition (p. 5 v. — 7 v.) gemäss das Gedicht dieser Seherin an, ferner ein Citat aus Lactantius (nach Lignamine p. 38), der ja ausführlich über die Sibyllen berichtet hat. (cfr. Piper a. a. O.)

Das Kapitel de variis Iudeorum et Gentilium de Christo testimoniis wird eröffnet durch drei Holzschnitte kleineren Formates. In der Mitte der segnende Gott Vater, zu beiden Seiten zwei antike Imperatorenköpfe in Medaillons.

Auf diesen Abschnitt folgt das Gedicht der römischen Seherin Proba Falconia, wiederum eingeleitet durch einen Holzschnitt ohne Umrahmung. Unter einem Vorhange erscheint die Gestalt dieser Frau, die nach der Abbildung in der römischen Prachtausgabe im Gegensinne kopiert ist. Auf ihrem Spruchbände stehen die Worte: „Proba Romana Adelphi Procösulis vxor.“ P. 60—63 enthält ein zu diesem Abschnitt gehöriges Vorwort des Druckers Köbel an

1) Wir teilen wiederum drei Abbildungen aus dieser Ausgabe mit.

2) Die Spruchbänder der Sibyllen enthalten auch hier die Worte ihrer Weissagungen.



Chimerische Sibylle. Holzschnitt aus der Köbelschen Edition der Opuscula Oppenheim s. a.

den Leser. Auf p. 66 wieder 2 kleine Holzschnitte: zwei im Profil gesehene, von Medaillons umrahmte Köpfe. Die Verse der Proba sind je nach ihrem Inhalte in zahlreiche Kapitel eingeteilt.

Den Beschluss des Ganzen bildet ein Miniatur-Holzschnitt: Maria am Fusse des Kreuzes mit dem Leichnam Christi im Schoosse.

Von dieser Oppenheimer Ausgabe der Opuscula ist auch ein italienischer Nachdruck vorhanden. Derselbe erschien ohne Angabe des Jahres bei Bernardinus Benalius in Venedig, aus dessen Offizin in den letzten Jahren des 15. und den ersten 30 Jahren des 16. Jahrhunderts zahlreiche Werke hervorgingen,¹⁾ und trägt den nämlichen Titel wie die zweite Ausgabe Köbels mit der Angabe zum Schluss: „Impressum Venetiis per Bernardinum Benalium.“ (Exemplar im Britischen Museum, 1360 i. 14). Diese Edition, die, soweit wir eruieren konnten, von keinem der Bücherlexika, Panzer, Brunet, Hain etc. erwähnt wird, stimmt in allen Beziehungen völlig mit den Oppenheimer Ausgaben überein. Auch hier fehlt bei der Delphica die spezielle Beschreibung ihres Äusseren. Ferner sind die Sibyllenbilder die gleichen, nur technisch etwas roher. Die äusseren architektonischen Einfassungen sind dagegen häufig durch andere ersetzt. Der Nachdrucker mochte die der Köbelschen Edition zu Grunde liegenden italienischen Bücher nicht kennen.

Da das Erscheinungsjahr der Ausgabe des Benalius unbekannt ist, so könnte man vielleicht versucht sein, sie früher als die Oppenheimer Edition anzusetzen und letztere als Nachdruck der Venetianer Ausgabe zu bezeichnen. Doch möchte aus folgendem Grunde der Oppenheimer die Priorität gebühren: In dem Venetianischen Drucke fehlt der Holzschnitt der Proba Falconia, welcher in den beiden italienischen Ausgaben und, diesen ziemlich frei nachgebildet, in der Oppenheimer das Titelblatt zu den Gedichten dieser Frau schmückt. Und dieser Holzschnitt der Proba in der Oppenheimer Ausgabe harmoniert in jeder Beziehung, in Charakter sowohl wie in Ausführung, vollkommen mit den übrigen Holzschnitten dieses Druckes. Gesetzt nun, Köbel habe die Venetianer Edition nachgedruckt, so ist zu fragen, wie kommt dieser Holzschnitt in seine Edition? Man müsste annehmen, dass Köbel neben dem Venetianer Drucke auch die römische Prachtausgabe, aus der ja alle Illustrationen herstammen, zur Hand gehabt und diese in Fällen, wo

1) Vergl. Panzer, Ann. Typ.



Erythraeische Sibylle. Holzschnitt aus der Kœbelschen Edition der Opuscula. Oppenheim s. a.

ihn die Edition des Benalius im Stiche liess, zur Ergänzung herangezogen hätte. Dann wäre aber kaum zu erklären, dass Köbels Xylograph den Holzschnitt der Proba nach einer von der venetianischen wesentlich verschiedenen Vorlage, dennoch aber in dem absolut gleichen Stile und Charakter reproduzieren konnte, den die übrigen Holzschnitte zeigen, welche er einfach nach der Venetianer Edition abklatschte. Wir meinen, es müssten dann bei Köbel zwischen diesem Holzschnitt und den übrigen gewisse Unterschiede in der Zeichnung, der Auffassung etc. hervortreten. Ferner, wenn Köbel beide Ausgaben, sowohl die undatierte römische wie die venetianische, vorgelegen hätten, so hätte ihm auch in der letzteren das Fehlen der Beschreibung bei der Delphica auffallen müssen, die er dann nach der römischen Edition ergänzt haben würde. Endlich scheinen auch die grossen Frakturlettern, welche in der Venetianischen wie in der Oppenheimer Edition im Texte häufig angewandt sind, unsres Wissens aber, von Titeltypen und Initialen abgesehen, in italienischen Drucken nicht vorkommen, darauf hinzuweisen, dass der Benaliusschen Edition das deutsche Werk zu Grunde liegt.

Es kann somit kein Zweifel sein, dass die Ausgabe des Venetianers erst einige Jahre später wie die Köbelschen Drucke als einfacher Nachdruck derselben erschienen ist. Damit stimmt auch die Angabe des Kataloges des Britischen Museums, welcher ihre Entstehungszeit auf ca. 1510 ansetzt.

Im Gegensatz zu Italien, wo das Sibyllenbuch des Philippus de Barberiis nur eine zweite Auflage erleben konnte, (die venetianische Edition rechnen wir zu Deutschland) fanden die Neudrucke Jacob Köbels in Deutschland allgemeinen Anklang und demgemäss weite Verbreitung. Schon 1516 ist eine neue Auflage des Buches zu verzeichnen, das nun, um allen Kreisen des Volkes zugänglich zu sein, in deutscher Übersetzung erschien, und auch sonst in vielfacher Beziehung umgestaltet war. So wurden alle die gelehrten Abhandlungen des italienischen Autors, sein Traktat über die Discordantia u. s. w. beiseite gelassen und statt dessen nach dem Vorgange der Schedelschen Weltchronik den Sibyllen als dreizehnte Nichaula, die Königin von Saba, hinzugefügt. Das ganze Werk war also jetzt lediglich den Sibyllen, ihrer Beschreibung und ihren Prophezeiungen gewidmet. Und dieses so zum Volksbüchlein umgestaltete Werk erlebte nun Auflage über Auflage bis in das 17. Jahrhundert hinein.



Persische Sibylle. Holzschnitt aus der Kübelschen Edition der Opuscula. Oppenheim s. a.

Ein Exemplar dieses Volksbuches von 1516 befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Der Titel lautet:

„Offenbarung der Sibyllen Weissagungen | Mit viel Andern
Prophecien künftiger Ding | Dye noch biss zu Ende der
welt geschehen sollen | Volgen hiernach | warhaftigklich an-
getzeigt.“¹⁾

Der Titelholzschnitt dieser Edition zeigt eine das Tamburin schlagende Frau in antiker Gewandung, eine Darstellung, die offenbar einem italienischen Werke entnommen ist. Die folgende Seite enthält ein einleitendes Gedicht über die Sibyllen, darunter in Brustbildern die Mutter Gottes, Kaiser Max und einen Kardinal, wie ein Vergleich mit Dürers „grossem Kardinal“ vermuten lässt, wohl Kardinal Albrecht von Brandenburg, der in Aschaffenburg in der Nähe von Oppenheim häufig residierte. Dann folgt die Vorrede, in welcher der Verfasser sich auf „wahrhaftige geschriffen“, aus denen er seine Angaben „zusammengesetzt“ habe, mit dem Bemerkten beruft, dass etliche der Sibyllen und Weissagerinnen „von dem hochgelehrten Doktor Josten Eyckmann von Kalb, Weylant Prediger des königlichen Stifts zu Heidelberg angezeigt, ussgeruffen unn geprediget“ worden seien. Nach einem Register und der kurzen nach der lateinischen Ausgabe übersetzten Erklärung des Wortes „Sibylla“ beginnt auf p. 1 die Beschreibung der Seherinnen. Ihre prophetischen Aussprüche werden wie in der Lignamineschen Edition der Opuscula durch Parallelstellen aus dem Alten Testamente erläutert, welche ebenso wie die Weissagungen selbst am Rande in lateinischer Sprache wiederholt sind. Der Wortlaut der Übersetzungen stimmt häufig mit der deutschen Ausgabe der Schedelschen Chronik überein. Auch sind diesem Werke die Schilderungen der Erythraea und Cumana, die in den lateinischen Editionen bekanntlich fehlten, entnommen, nicht minder das ganze Kapitel über Nichaula, die Königin von Saba. Die Holzschnitte sind bis auf einige Umstellungen der architektonischen Einfassungen die nämlichen wie in den lateinischen Ausgaben. Ausser den Sibyllenbildern enthält das Volksbuch im Texte am Ende eines jeden Abschnittes noch einzelne kleine Prophetenbilder in Halbfiguren.

Am Schluss: „Getruckt zu Oppenheim 1516.“²⁾

1) Panzer, Ann. Suppl. 137 Nr. 838c. — Büttinghausen, Incunabula p. 17.

2) Es findet sich in dieser Ausgabe zwar nicht die Bemerkung, dass dieselbe aus der Offizin Jacob Köbels stammt, doch scheint dies ausser

Eine neue Ausgabe des Volksbuches, diejenige, welche Piper (l. c. p. 479 und 503) benutzt hat,¹⁾ wurde 1531 zu Frankfurt gedruckt.²⁾ Ihr Titel lautet:

„Zwölff Sibyllen weissagungen | Vil wunderbarer Zuokunfft |
Von anfang biss zu end der Welt besagende: der Küniginn
von Saba | künig Salomon gethane Propheceien.“ (Exemplar
in der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

Es fehlen in dieser Ausgabe die Vorrede und das Schlusswort des älteren deutschen Druckes sowie die lateinischen Übersetzungen der Citate und Weissagungen. Die Beschreibungen, zwar abgekürzt, stimmen mit denen von 1516 überein, nur sind in Folge einer Verwechselung die Attribute, welche nach den Weissagungen der Chimeria im Volksbuch von 1516 der Jungfrau Maria zukommen, in der Ausgabe von 1531 dieser Sibylle selbst beigelegt. Auch die Holzschnitte sind die gleichen, doch in anderer Reihenfolge und mit einzelnen geringfügigen Änderungen: So dient hier als Titelbild die Sibylla Agrippa, während im Texte bei der Beschreibung dieser Frau der Holzschnitt zum zweitenmale verwandt ist. Was in der Edition von 1516 Titelblatt war, die Frau mit dem Tamburin, ist jetzt als Abbildung der Königin von Saba, welche 1516 ohne eine solche war, beigelegt worden.

In nochmals veränderter Form erschien das Volksbuch³⁾ zum drittenmale im Jahre 1534 bei Christian Egenolph zu Frankfurt a. M. unter dem Titel:

„Weissagungen der zwölff Sibyllenn | Vil wunderbarer Zuokunfft | Von anfang biss zu End der Welt besagende.
Nichaula der Küniginn von Saba | künig Salomo gethane
Propheceien. Mercklich künfftige Ding | von S. Brigitten |
Cirillo | Methodio | Joachimo | Bruoder Reinharten | Joanne
Liechtenberger | vnnd Bruoder Jacob auss Hispanien beschri-
ben. Fl. Josephi, des Jüdischen Geschichtsschreibers | Ein

allem Zweifel zu sein, da die Typen sowohl als die Holzschnitte genau die nämlichen sind wie in den lateinischen Editionen Köbels.

1) Vergl. auch Görres, die deutschen Volksbücher p. 238.

2) Nicht 1532, wie Thode (die Nürnb. Malerschule, p. 247, 248) unter irriger Berufung auf Piper (der 1531 hat) schreibt.

3) Ein von Thode (l. c. p. 247 ff.) citierte deutsche Ausgabe des Volksbuches ohne Abbildungen von 1532, deren Wortlaut er auszugsweise mitteilt, ist uns nicht gelungen ausfindig zu machen.

herrlich Zeugnis von Christo. Zeychen von dem Jüngsten Tag | die Zuokunfft des Herrn verkündende.“ (Exemplar in der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

Abgesehen von dem neu hinzugefügten letzten Teil dieses Buches geht der Text des Druckes sowohl auf die undatierten lateinischen Ausgaben Köbels, als auch auf die deutsche von 1531 zurück. Aus der letzteren ist die fehlerhafte Beschreibung der chimerischen Sibylle (cfr. oben) übernommen worden. Im übrigen sind die Angaben wieder vielfach gekürzt und verändert, ferner die parallelen Prophezeiungen wie in den lateinischen Editionen weggefallen. Bei den Holzschnitten, die übrigens bessere Abdrücke wie die von 1531 bieten, fehlt das ornamentale Rankenwerk sowie die Inschriften auf den Bandrollen der Sibyllen. Der Abbildung der Erythraea ist der Holzschnitt der Proba Falconia aus den lateinischen Editionen hinzugefügt. Das Porträt der Königin von Saba wird durch das Madonnenbild ersetzt, welches in den letztgenannten Ausgaben das Titelblatt schmückt.

Auf die späteren Auflagen¹⁾, die das Volksbuch noch erlebte, wollen wir hier nicht näher eingehen, da dieselben für den Zweck unserer Untersuchung entbehrlich sind, und es genügt festgestellt zu haben, eine wie reiche und volkstümliche Litteratur die Opuscula des Philippus de Barberiis in Deutschland seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts hervorgerufen haben, also seit der Zeit, wo überhaupt in grösserem Umfange die Erzeugnisse italienischer Kultur nach Deutschland importiert und verbreitet worden sind.

Wir kommen nunmehr zu der Frage, wie sich unsere Sibyllendarstellungen im Goslarer Rathause, die zeitlich eine gewisse Mittelstellung zwischen den ersten lateinischen Oppenheimer Ausgaben

1) Auch als selbständiger Teil von anderen Werken wurde das Sibyllen-Volksbuch mit seinen sämtlichen Holzschnitten häufig neugedruckt, so z. B. in den:

„Propheceien und Weissagungen etc. als:

Doctoris Paracelsi / Johan Liechtenbergers / M. Josephi Grünpeck Joan. Carionis / Der Sibyllen / vnd anderer.“ s. l. c. a. (circa 1580).

Selbst in unserem Jahrhundert ist noch ein Neudruck, in dem jedoch die alten Holzschnitte durch neue ersetzt sind, zu verzeichnen:

„Prophezeiungen od. der Sybillen Weissagungen.

Eine Sammlung geoffenbarter Geheimnisse und verborgener Dinge. Aus einem uralten kostbaren Werke gezogen.“

Glatz, s. a. (circa 1820—40).

und jener deutschen von 1516 einnehmen, zu allen von uns beschriebenen Sibyllenbüchern und -bildern verhalten.

Zunächst ist unzweifelhaft, dass der Urheber dieser Malereien mit der speziellen Überlieferung von den Sibyllen, ihren Prophezeiungen und ihrer äusseren Erscheinung genau vertraut gewesen ist. Die Inschriften auf ihren Spruchbändern enthalten den getreuen Text der Weissagungen, wie er z. B. bei Schedel und in den lateinischen Drucken Köbels sich findet. Die Kleidung der Figuren, ihre Attribute und Abzeichen stimmen genau mit den Beschreibungen Schedels und Köbels überein: Die Agrippa trägt einen rosenfarbenen Mantel, unter welchen sie den einen Arm verbirgt, die Libyca einen Blumenkranz auf dem Haupte, die Delphica ein Horn, die Phrygia hat ein feuerrotes Kleid, nackte Arme und aufgelöstes Haar u. s. w.

Für die speziellen Quellen aber, nach denen der Goslarer Künstler gearbeitet hat, können von den uns bekannten Sibyllenbüchern mit Rücksicht darauf, dass die Malereien im Huldigungssaal bereits 1506 vollendet waren, nur drei in Betracht kommen nämlich: die beiden italienischen Ausgaben der *Opuscula*, die Schedelsche Weltchronik und die in Oppenheim erschienenen Editionen, von denen eine, wie oben bemerkt, gleich nach 1500 herausgegeben zu sein scheint.

Die Schedelsche Weltchronik zunächst dürfte der Künstler nicht benutzt haben. Denn von der Cumana hat Schedel bekanntlich zu berichten unterlassen, dass sie als Attribut ein Schwert unter den Füßen habe, ein Detail, welches dagegen in Goslar vorhanden ist. Die Holzschnitte der Chronik, welche, wie bemerkt, die Beschreibungen der Sibyllen nur unvollständig reproduzieren, bieten zu den Goslarer Malereien auch in künstlerischer Beziehung keine Vergleichspunkte.

Auch der Text der *Opuscula* scheint weder in den italienischen noch in den deutschen Editionen als ausschliessliche Quelle des Künstlers in Betracht zu kommen. Denn die Beschreibungen der der Erythraea und Cumana, welche beide in Goslar ihre zugehörigen Attribute und Abzeichen tragen, fehlen ja dort.

Somit bleiben bloss die Holzschnitte der italienischen und deutschen Editionen, in denen ja auch die Erythraea und Cumana mit den bekannten, im Texte allerdings nicht vorgeschriebenen Insignien ausgestattet sind. In Bezug auf äussere Abzeichen stimmen diese zwar fast vollständig mit den Goslarer Malereien überein. Doch eine, wie uns scheint, wesentliche Abweichung ist vorhanden. Die

Erythraea soll, wie dies in dem späteren deutschen Volksbuch von 1516 ausgedrückt wird, „under irē füssen ein güldin Ringk gezyert mit Sternen als der hymel“ haben. Dieser Angabe entsprechend, ist die Figur im Holzschnitte auf einer Wolkenschicht dargestellt, tretend auf einen breiten, mit Sternen besäeten Gürtel. In Goslar dagegen steht die Erythraea auf dem Erdboden und neben ihr im Grase liegt ein kleiner, anscheinend eiserner, sternenzierter Reif. Das Goslarer Bild entspricht also nicht in dem Maasse der Beschreibung wie der Holzschnitt. Hätte der Maler diesen gekannt, so würde er ihn auch wohl für seine Darstellung verwertet haben¹⁾. Doch ist auch, abgesehen von diesem äusserlichen Unterschiede, der künstlerische Charakter der Malereien ein zu verschiedener, um die Annahme glaublich erscheinen zu lassen, dass die Holzschnitte der italienischen oder der deutschen Ausgaben dem Goslarer Künstler als Vorbilder gedient haben könnten. Nur eine Darstellung in Goslar zeigt eine entfernte Ähnlichkeit mit einem der Holzschnitte der italienischen Prachtausgabe der Opuscula. In der Beschreibung der Sibylla Agrippa lesen wir die Angabe: „manum tenens in gremio quasi admirans.“ Im Holzschnitte erscheint die Sibylle, mit einem grossen Mantel angethan, unter dem sie eine Hand auf die Brust gelegt hat. Der Mantel lässt die Form und die Lage des Armes genau erkennen. Auf dem Holzschnitte der Oppenheimer Ausgabe ist dieses Motiv nicht mehr zu erkennen, dagegen kehrt es auf der Goslarer Darstellung der Sibylle, die überhaupt auch in der Kleidung und in der leisen Neigung des Kopfes viel Ähnlichkeit mit der italienischen Abbildung hat, wieder. Und diese Sibyllenfigur ist auch deshalb vor den übrigen Goslarer Bildern besonders merkwürdig, weil sie die einzige ist, die mit einem grossen, in an-

1) Auch die Hellespontica ist auf dem Holzschnitte anders dargestellt, als wie in Goslar. Hier erscheint sie zwar übereinstimmend mit diesem und mit der Beschreibung als einfache Bauersfrau, in ein ärmliches Gewand gehüllt, mit einem groben Tuche um Hals und Kopf; doch hält sie, was jene nicht erwähnen, noch einen Wanderstab in der Rechten und in der Linken trägt sie an einem Strick eine kleine, hölzerne Tonne, welche, falls wir dies Attribut in Verbindung mit dem Wanderstab richtig auffassen, das Trinkwasser für die Wandererin enthält. Beide Attribute gehen wohl auf die freie Erfindung des Künstlers zurück. Oder sollte das Abzeichen der Tonne nur infolge einer irrthümlichen Deutung des in der Lignamineschen Ausgabe von 1481 enthaltenen Holzschnittes der nämlichen Sibylle, die dort ein Weihrauchfass in der Hand trägt, veranlasst worden sein?

tiker Weise togaartig drapierten Mantel ausgestattet ist. Sie ist offenbar also einer italienischen Darstellung nachgebildet und wahrscheinlich dem Holzschnitt der undatierten Prachtausgabe der Opuscula, der auf irgend eine Weise einzeln in die Hände des Künstlers geraten sein mag.

Somit möchten wir einen direkten Zusammenhang zwischen dem Bildercyklus zu Goslar und den Holzschnitten der Opuscula nicht annehmen. Der Goslarer Künstler wird unmittelbar aus keiner der uns bekannten Quellen, weder aus den Holzschnitten noch aus den Beschreibungen, geschöpft haben. Seine Vertrautheit mit der Sibyllentradition möchte sich nur so erklären, dass entweder die Details über die äussere Erscheinung der Sibyllen dem Künstler von einem gelehrten, mit der Sibyllenlitteratur und speziell mit dem Sibyllenbuche des Philippus de Barberiis genau bekannten Manne geliefert worden sind; oder aber es hat eine Edition der Opuscula mit sämtlichen Beschreibungen, doch ohne Holzschnitte existiert, nach welcher der Maler in selbständiger Weise gearbeitet hat, wobei freilich die merkwürdige Konkordanz der Agrippa-Darstellung in Goslar und in den Sibyllenbüchern ein Rätsel bliebe. Da uns zudem von einer solchen Ausgabe keine Spur erhalten ist, so dürfte wohl die erstere Erklärung die grössere Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Im Folgenden möge eine Gegenüberstellung der in dem Sibyllenbuche des Philippus de Barberiis (undatierte Ausgabe von ca. 1483), ferner in der Schedelschen Chronik und in dem Volksbuche von 1516 enthaltenen Schilderungen mit den wesentlichen Abzeichen und Eigenschaften der Goslarer Sibyllenfiguren dazu dienen, das Verhältnis der verschiedenen Darstellungen zu einander noch weiter des näheren zu erläutern.

Sibylla Agrippa.

Philippus de Barberiis: rosea ueste cu clamide rosea
nō multū iuueis manū tenes in gremio qsi admiras & deorsu
respicies sic ait.

Schedel (fol. XXXV v.): vestita rosea veste cum clamide
rosea: nō multu iuuenis . manū tenēs in gremio qsi admirās .
z sinistra manū tenēs ostēdendo deorsum breue scriptum

Volksbuch: was nit wast Jung un mit einē Rosenfarwen
cleyt angethō / vn einē Rosenfarwē matel umbhenckt / hilt ein

hät in yrer Schoss vn sach vber sich in den hymel Als eine
die sich verwündert vn hielt in der Licken hät ein geschriebē
brieffe

Goslar: Jugendliche Frau mit hoher Haube, rosenfarbenem, hell-
roten Mantel und Unterkleid. die Rechte unter dem Mantel
auf die Brust gelegt, mit der Linken ein Spruchband haltend,
den Blick sinnend zur Seite gerichtet.

Sibylla Libyca.

Philippus de Barberiis: ornata ser̃to uiridi et flor i
capite uestita palio honesto et nō multū iuueis.

Schedel (ebd.): ornata ser̃to viridi . ⁊ floru in capite .
vestita palleo honesto ⁊ nō multu iuuenis

Volksbuch: Ich fint aber / das sie geziert gewesen ist / mit
Eynem grünen Krantz auss Rosen vff irem haubt / . . . nit
vast jung

Goslar: Junge Frau mit beiden Händen das Schriftband haltend,
das Haupt von einem Käppchen mit Rosenkranz bedeckt.

Sibylla Delphica.

Philippus de Barberiis: uestita ueste nigra et capillis
circuligatis capiti in manti cornu tenēs et iuncis quae ante
troiana bella uaticinata.

Schedel (ebd.): vestita veste nigra ⁊ capillis circuligatis
capiti in manu tenēs cornu iuuenis . . .

Volksbuch: Sie ist mit einē Schwartzē cleidt gecleidt
gewessen vn hat ir hor Löck vn zöpf an das haubt gebüde /
vn hat in iren henden ein horn Sie ist jungk gewesen

Goslar: Jugendlich, mit aufgebundenem Haar, dunklem Kopftuch,
dunkelblauem Kleid und tief rotbraunem Obergewand, in der
Hand ein nach Art der Trinkhörner verziertes Horn haltend.

Sibylla Phrygia.

Philippus de Barberiis: iduta ueste rubea nudis bra-
chiis ātiq saturnina facie crinib' sparsis digito īdicās . . .

Schedel (ebd.): induta veste rubea . nudis brachijs anti-
qua facie saturnina . crinib' sparsis . p dorsum digito indicās

Volksbuch: Ein alt weib / Eines Saturnischen angesichts /
gecleidt mitt einem Rotten cleidt / Sie gieng mit blossen armē

vn ire hare warentd vber irē Rucken gespreit vn zeigt mit einē finger

Goslar: Frau in mittleren Jahren, mit blossen Armen, aufgelösten Haaren, einfachem, roten Kleid, mit dem Zeigefinger der rechten Hand zur Seite deutend.

Sibylla Samia.

Philippus de Barberiis: a Samo isula nudū ēsē sub pedib' formosū pect' subtilique uelū capiti habēs.

Schedel (ebd.): iuuenis . hūs formosum pect' subtili velo coopto . manū ad pectus tenēs

Volksbuch: Sie ist jüg gewessē vn hat gehabt ein wol gestalte brust ir haubt ist auch bedeckt gewesen mit einē weissen subtilē sturtz / vnder irē füesen hat sie ligen ein schwert / vn die ein hant gelegt vff ir brust ...

Goslar: Jugendlich, mit grünem Gewand und weisser Haube, mit der einen Hand ein Spruchband an der Brust haltend, mit der anderen deutend, unter ihren Füßen ein Schwert.

Sibylla Europaea.

Philippus de Barberiis: decora iuuenis facie rutilas uelo subtilissimo capite ligata iduta ueste aurea ...

Schedel (ebd.): decora iuuenis facie rutilas: velo subtilissimo capite ligata . induta veste aurea breue in manu tenēs

Volksbuch: gezieret und jung mit eine Rotfarwen scheinendē angesicht / Ir haupt was umbwickelt mit einē gantzen subteilen schleyer oder weyler / Sie was mit einē Roten güldin cleit becleit / ir haupt vnd löck waren on bedeckt / vn hat ein brieflein inn ir hant /

Goslar: Jugendlich, mit weissem, mit goldbrokatenem Einsatz versehenen Gewand und feinem Schleier auf dem Haupt, das Spruchband in der Hand haltend.

Sibylla Persica.

Philippus de Barberiis: uestita aurea ueste cū uelo albo i capite.

Schedel (fol. XXXV v.): vestita aurea veste cū velo albo in capite

Volksbuch: sie ist angethan / vnnd mit eim güldin cleit geziert / vñ ir haupt mit eim weissen sturtz oder schleyer

bedeckt gewesen / als ich in glaublichen schriften gelesen habe / ...

Goslar: Junge Frau mit braunem, goldverzierten Gewande und grosser, am Hinterkopf befestigter Haube, von der ein langer Schleier herunterfällt.

Sibylla Erythraea.

Philippus de Barberiis: i Babiloia orta ... (Beschreibung fehlt).

Schedel (fol. LVIv.): monachali veste induta velo nigro in capite: manu gestans gladium nudum non multum antiqua . mediocriter facie turbata . habens sub pedibus circulum aureum ornatum stellis ad similitudinem celi

Volksbuch: mit einē Nonnen cleidt angethan / vn hat Eynē schwartzē weyler vff irē haupt / nit wast alt vn etlicher massen vnder irem angesicht betrübt / Sie hat ein bloss Schwert in irer hant vnd vnder irē füssen hat sie ein güldin Ringk gezyert mit Sternen als der hymel ...

Goslar: Bejahrte Frau in Nonnentracht, mit schwarzem Mantel und weissem Kopftuch, ein Schwert in der Hand, betrübt zur Erde blickend. Am Fussboden ein sterngezierter Reif.

Sibylla Hellespontica.

Philippus de Barberiis: ea in agro troiano nata uetula et antiq̄ ueste rurali iduta . ligato uelo atiquo capite sub gula circuoluta usqs ad scapulas q̄si despectu ...

Schedel (fol. LXIIIv.): ... antiqua veste rurali induta ligata velo antiquo capite sub gula circumvoluto usque ad scapulas quasi despecto habitu ...

Volksbuch: Sie ist gewessen ein alt weib Sie was mit einem beurischen Purpurchleit angethō / gebundē mit einē alte Weyler umb irē kele hott sie ein alt verworffen kleidt umbgewickelt ...

Goslar: Alte Frau, mit bäurischem, grauen, an den Säumen mit Purpur aufgeschlagenen Kleid, ein derbes Tuch um den Kopf und Hals gewickelt, ein Fass und einen Wanderstab in den Händen.

Sibylla Cumana.

Philippus de Barberiis: fuit tpe Tarquinii prisci ... (Beschreibung fehlt.)

Schedel (fol. LXIXv.): ... vestita aurea veste . librum apertum
ꝛ altum in manu gestans et librum in sinistra habens super
genu capite discoopto ...

Volksbuch: ... ist gecleit gewesen mit ein guldin cleit / In der
ein handt truog sie ein vffgethon subteil buch vn in der
Lincken hat hat sie ein Buch vff irem knie / vn ging mit on-
bedeckte haubt

Goslar: Sehr jugendlich, mit reichem Gewand aus weissem Seiden-
stoff mit eingewirkten Blumen, weisser Haube, das Schriftband
mit beiden Händen haltend.

Sibylla Chimeria.

Philippus de Barberiis: uestita celestia ueste deaurata
capillis p scapulas sparsis et iuueis ...

Schedel (fol. LXXVIIIv.): ... vestita celestina veste deaurata
capillis per scapulas sparsis . ꝛ iuuenis

Volksbuch: sie ist mit einē hymelfarben vergülte cleidt
gecleidt / vn ihre horlöck vber ire achseln gespreit vn jügk
gewesen ...

Goslar: Jugendlich, mit aufgelösten Haaren, ohne Kopfbedeckung,
angethan mit einem hellbläulich schimmernden Gewande.

Sibylla Tiburtina.

Philippus de Barberiis: nō multa senex ueste rubea
induta desup ad collu pellē hircinā p scapulas habes capillis
discoptis simulacri tenebat librū ubi scriptū erat ...

Schedel (fol. XLIIIv.): alii describit eā nō senem cū veste
rubea: ꝛ pelle hircina in humeris cū capillis dispersis in manu
hoc scriptū tenente ...

Volksbuch: ... ist nit vast alt gewessē / gecleit mit einē Rote
cleit / vn hatt ein Bockshaut von oben herab vff den halls
vber die schultern geen / ire horlücke warē onbedeckt / vñ hat
ein brieff in yrer hant ...

Goslar: Jugendliche Frau mit rotem Kleid, einer Bockshaut um
die Schultern, kleinem Haarkäppchen. Mit der einen Hand
ein Spruchband haltend, mit der anderen auf das neben ihr
befindliche Bild der Mutter Gottes auf der Mondsichel deutend.

Eine ähnliche Überlieferung, wie diejenige, deren Existenz wir in Italien und Deutschland konstatieren konnten, bestand auch in Frankreich. Einige Beispiele mögen dies kurz erläutern.

Ein Kreuzgang bei der Kathedrale von Amiens enthält al fresco gemalt acht Sibyllengestalten. Drei davon werden von Crosnier (*Iconographie chrétienne*, Paris 1848, p. 204 f.) folgendermassen beschrieben: „Die Erythraea steht auf dem himmlischen Globus und hält in der Hand das Schwert der Rache. Die Cumana hält in der Linken ein geschlossenes Buch, in der Rechten ein offenes. Die Tiburtina ist zusammen mit dem Kaiser Augustus dargestellt, welchem sie die Geburt des Heilands prophezeit.“ Wie man sieht, grosse Übereinstimmung mit den bisher besprochenen Werken. Zu vermuten ist, dass auch die übrigen von Crosnier nicht geschilderten Sibyllen sich den in Deutschland und Italien gebräuchlichen Vorstellungen von diesen Frauen anschliessen. Aber auch in Frankreich findet sich ein Werk, dessen unmittelbare Quelle die *Opuscula* des de Barberiis gewesen sind: „*Sibyllarum duodecim oracula, ex antiquo libro latine per Ioan. Auratom, poetam & interpretem Regium, & Gallicè per Claud. Binetum edita: Cum eorumdem figuris ad viuum ex antiquis à Ioan. Rabellio Pictore expressis*. Paris, Jean Rabel, 1586. Avec privilege du Roy.“ (Ein Exemplar davon im Britischen Museum.) Die Sibyllenbeschreibungen und Prophezeiungen, die dieses vorzüglich gedruckte und reich ausgestattete Werk sowohl in lateinischer wie in französischer Sprache enthält, stimmen genau mit denen der römischen undatierten Edition der *Opuscula* überein, welche mit dem vom Herausgeber genannten „*antiquus liber*“ identisch zu sein scheinen. Die beigelegten Kupfer stehen dagegen mit den Holzschnitten der *Opuscula* in keinem Zusammenhange, erinnern vielmehr an die Baccio Baldinische Sibyllenfolge, die der Künstler, jedoch in freier Weise, nachgebildet zu haben scheint. Wie dort sind die Sibyllen sämtlich sitzend dargestellt, ihre Attribute aber häufig verändert resp. neu hinzugefügt worden.

Ganz abweichend von diesen und den *Opuscula* sind dagegen die von Didron (*Manuel d'Iconographie chrétienne*. Paris 1845, p. 152 Anm.) beschriebenen 12 Sibyllen in den „*Heures d'Anne de France, fille de Louis XI* (Paris. Bibl. mscr. 920).¹⁾ Die ihnen hier beigelegten Attribute (Lanterne, cierge allumé, berceau, cou-

1) Vergl. auch Alexandre, *Excursus ad Sibyllina*, Paris 1856, p. 300 .

ronne d'épines, croix etc.) haben nur eine ganz allgemeine Beziehung auf die Erfüllung ihrer Weissagungen, die Geburt und das Leiden Christi. Ähnliche Merkmale tragen die 12 Sibyllen in den von Fischer (Typogr. Seltenheiten. Mainz 1800, I, p. 73 ff.) erwähnten „Les dictz des douze Sibiles“ in fol. min. s. l. c. a., sowie diejenigen, welche sich in der Galerie des Sibylles des Schlosses Chitry in der Nähe von Corbigny befinden und ungefähr der Mitte des 16. Jahrhunderts angehören sollen.¹⁾

1) Vergl. Crosnier, l. c.

Nachtrag zu p. 35.

Inzwischen ist von Dr. Engelhardt (Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens, Programm 1891 Göttingen) die Mitteilung gemacht worden, dass sich in dem Krätz'schen Nachlasse, der in der Beverinischen Bibliothek in Hildesheim aufbewahrt wird, keinerlei urkundliche Nachweise über Wolgemut's Anteil an den Gemälden vorfinden, sondern nur eine handschriftliche Vermutung, die eben an jene p. 32 mitgeteilte Stelle des Kämmergeisters von 1501 anknüpft. Es scheint daher ausser allem Zweifel zu sein, dass Krätz keine anderen Dokumente kannte, vielmehr lediglich durch die irrtümliche Auffassung dieser Stelle zu seinen Behauptungen verführt wurde.

Diese Bemerkungen konnten in den Text nicht mehr eingefügt werden, da die Drucklegung des ersten Teils des Buches bereits beendet war.

Inhalt.

	Seite
I. Deutsche, speziell niedersächsische Rathäuser im 14. und 15. Jahrhundert	I
II. Die Malereien im Huldigungszimmer zu Goslar	17
III. Über die Entstehungszeit und den Urheber der Malereien	29
IV. Stilistische Untersuchungen der Malereien im Huldigungszimmer .	36
Exkurs. Über einige Sibyllen-Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts und über ihr Verhältnis zu denjenigen im Goslarer Rathause	70



Bürgermeisterporträt.
Wandgemälde im Goslarer Huldigungssaal.



Mutter Gottes auf der Mondsichel.

Wandgemälde im Goslarer Huldigungssaal.



Kaiser und Erythräische Sibylle.
Wandbilder im Goslarer Huldigungssaal.



Kaiser und Phrygische Sibylle.
Wandbilder im Goslarer Huldigungssaal.

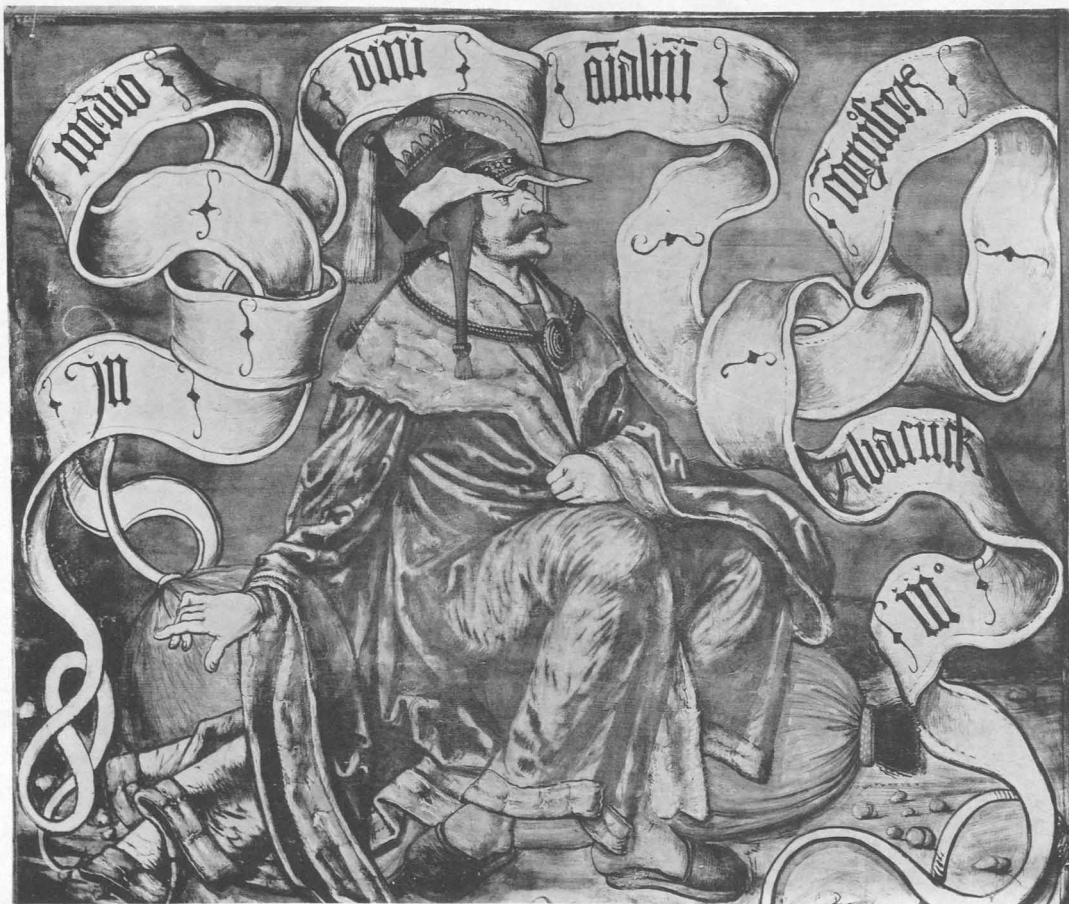


Kaiser und Delphische Sibylle.
Wandbilder im Goslarer Huldigungssaal.

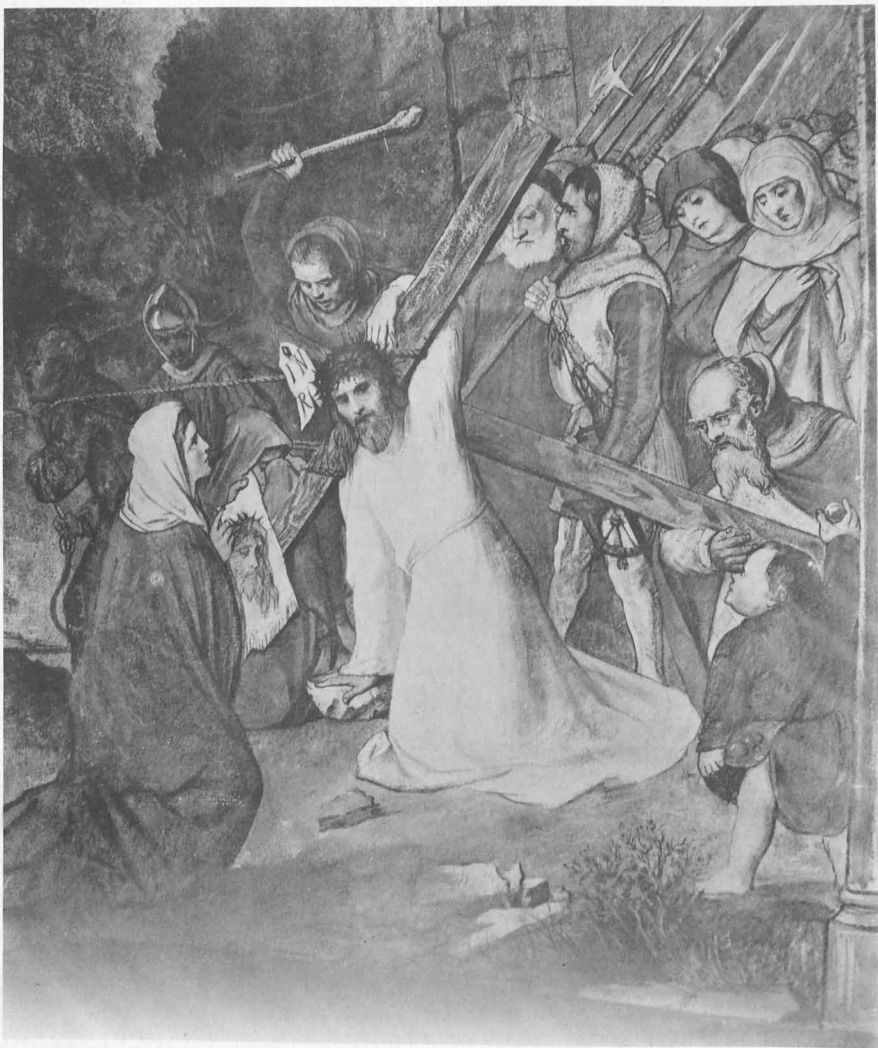


Der Prophet Micha.

Deckengemälde im Goslarer Huldigungssaal.

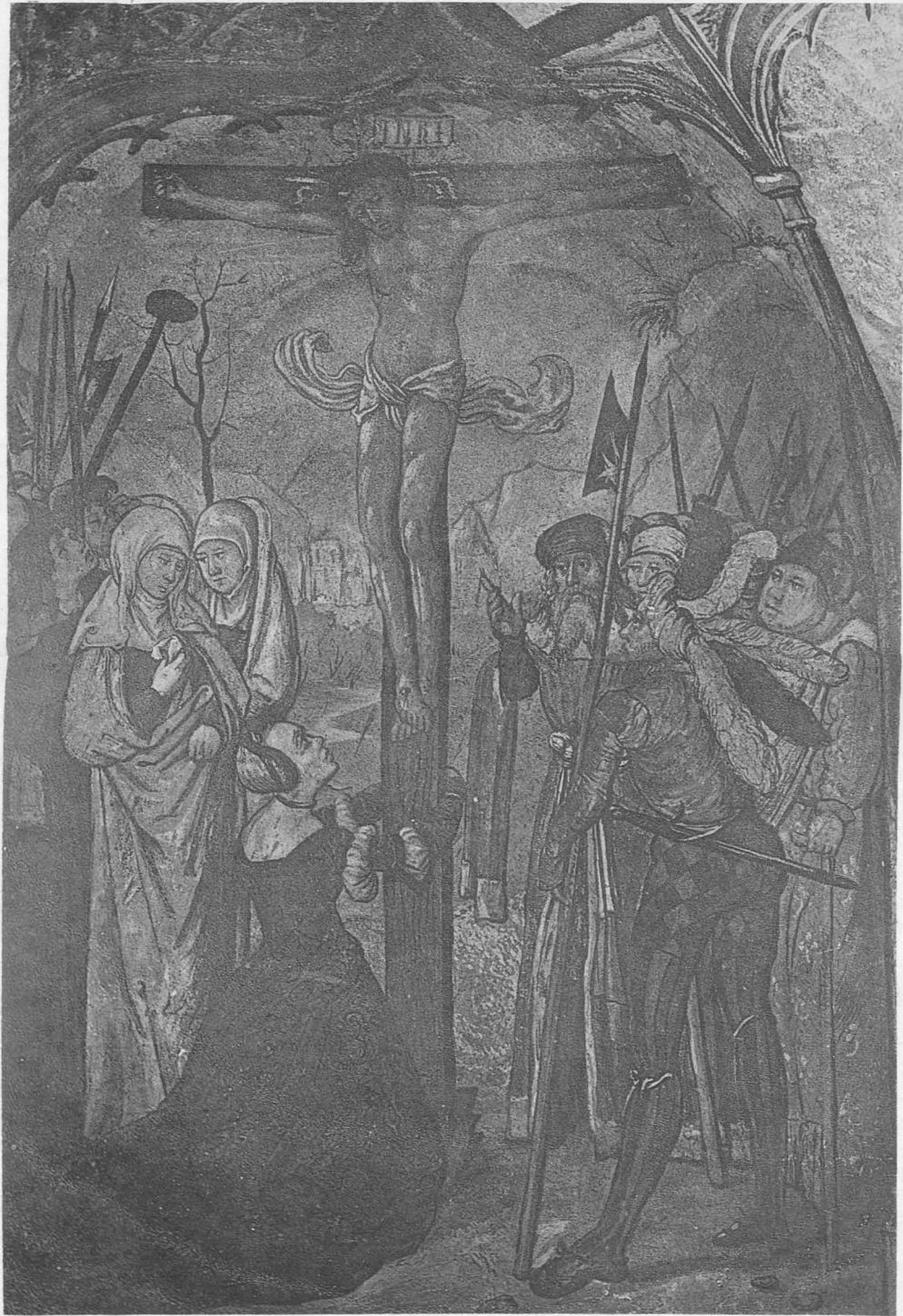


Der Prophet Habakuk,
Deckengemälde im Goslarer Huldigungssaal.



Kreuztragung.

Wandgemälde in der Kappelle des Goslarer Huldigungssaales.



Kreuzigung.

Wandgemälde in der Kappelle des Goslarer Huldigungssaales.

